Heinrich Heines Verhältnis zur bildenden Kunst

(Teildruck)

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät

der

Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Karl Robert Heinrich Hessel

aus Koblenz

Marburg 1930

Universitäts-Buchdruckerei Joh. Aug. Koch (Dr. C. Hitzeroth)

Als Dissertation angenommen am 28. Mai 1930.

Berichterstatter: Herr Geh. Reg.-Rat Professor Dr. Elster.

Tag der mündlichen Prüfung: 28. Mai 1930.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

Die vollständige Abhandlung wird als Nr. 39 von Elsters „Beiträgen zur deutschen Literaturwissenschaft“ (1931) im Verlage der N. G. Elwertschen Verlagsbuchhandlung in Marburg erscheinen.

Inhalt.

Seite

Vorwort . . . . . .
Literaturverzeichnis . . . . . .
Einleitung . . . . . .
Kapitel I. Heine und Ägypten . . . . . .
Kapitel II. Heine und die Antike . . . . . .
Kapitel III. Heine und die Kunst des Mittelalters . . . . . .
Kapitel IV. Heine und die deutschen Maler des 16. Jahrhunderts .
Kapitel V. Heine und die Kunst der Renaissance . . . . . .
Kapitel VI. Heine und die niederländische Malerei . . . . . .
Kapitel VII. Heine und die Kunst des 18. Jahrhunderts . . . . . .
Kapitel VIII. Heine und die französische Malerei . . . . . .
Kapitel IX. Heine und die englische Malerei . . . . . .
Kapitel X. Heine und die deutsche zeitgenössische Kunst . . .
Kapitel XI. Heine und die Kunst des Fernen Ostens . . . . . .
Schluß . . . . . .
Anhang: Heine und A. W. Schlegel . . . . . .

Literaturverzeichnis.

Für häufig zitierte Werke sind folgende Abkürzungen gewählt:

He[1] = Heinrich Heines sämtliche Werke. Mit Einleitungen, erläuternden Anmerkungen und Verzeichnissen sämtlicher Lesarten, hg. von Ernst Elster (Leipzig o. J. [1887—90], 7 Bde.).

He[2] = Heines Werke. Hg. v. Ernst Elster. Zweite kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe (Leipzig o. J. [1925], Band 1—4).

Heine, Insel = Heines Werke in zehn Bänden. Unter Mitwirkung v. verschiedenen hg. v. Oskar Walzel (Leipzig 1910—15). Bd. 4, hg. v. Julius Petersen; Bd. 5. hg. v. Paul Neuburger; Bd. 7, hg. v. Oskar Walzel; Regbd. = Registerband, hg. v. Paul Neuburger (1920).

Briefe = Heinrich Heines Briefwechsel, hg. v. Friedrich Hirth (München u. Berlin 1914—20, Bd. 1—3).

Athenäum = Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel (Berlin 1798—1800, 3 Bde.).

Ausland = Das Ausland, ein Tageblatt für Kunde des geistigen, politischen und sittlichen Lebens der Völker außerhalb Deutschland, mit besonderer Rücksicht auf verwandte Erscheinungen in Deutschland (München, J. G. Cotta). Jahrgang 1828.

Charakterist. = Aug. Wilh. Schlegel u. Friedr. Schlegel: Charakteristiken und Kritiken (Königsberg 1801, 2 Bde.).

Chesneau, Art. mod. = Ernest Chesneau: L'art et les artistes modernes en France et en Angleterre (Paris 1864).

Chesneau, Peinture = Ernest Chesneau: La peinture française au XIXe siècle (Paris 1883).

Creuzer = Friedrich Creuzer: Symbolik und Mythologie der alten Völker. besonders der Griechen (Leipzig u. Darmstadt 1820—21, 3 Teile).

Detmold, Kunstk. = J. H. Detmold: Anleitung zur Kunstkennerschaft oder Kunst in drei Stunden ein Kenner zu werden (Hannover 1845).

Detmold, Salon = J. H. Detmold: Briefe über den Pariser Salon („Morgenblatt", Nr. 159—164, 5. u. 6. Brief, 1837).

Europa = Europa. Eine Zeitschrift. Hg. v. Fr. Schlegel (Frankfurt 1802, 1. Bdes. 1. Stück).

Firmenich = Ed. Firmenich-Richartz: Die Brüder Boisserée. 1. Bd. (Jena 1916).

Fontainas = A. Fontainas: Histoire de la peinture française au XIX et XXe siècles (1801—1920) (Paris 1922).

Forster = G. Forster: Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Holland. England u. Frankreich (Berlin 1791—94, 3 Teile).

Goethe = Goethes Sämtl. Werke. Jubiläums-Ausgabe (Stuttgart u. Berlin 1902—07, 40 Bde.). Bd. 7, 22, 26, 27, 29, 33 u. 38.

Golownin = Begebenheiten des Capitains von der Russisch-Kaiserl. Marine Golownin, in der Gefangenschaft bei d. Japanern (Leipzig 1817—18, 2 Teile).

Gowa = Ferdinand Gowa: H. Heines Ästhetik (Diss. München 1924).

Grotthus = J. E. Frhr. v. Grotthus: H. Heine als deutscher Lyriker (Stuttgart 1894).

Hesse = Werner Hesse: Heine und Schlegel („Allg. Zeitung" v. 21.—24. 6. 1880, Augsburg).

Hessel, Nordsee = Karl Hessel: Die Nordsee. Meerdichtungen v. H. Heine. Nebst e. Anhang: H. Heine als Dichter des Meeres (Norden 1893).

Karl Hessel: Heinrich Heine. Sein Leben und seine Werke. Manuskript.

Hirth = Friedr. Hirth: J. P. Lyser. Der Dichter, Maler, Musiker. Mit 60 Bildern Lysers, e. Portr. u. e. Handschriftenprobe (München u. Leipzig 1911).

Hüffer = Herm. Hüffer: H. Heine: Gesammelte Aufsätze, hg. v. E. Elster (Berlin 1906).

Jeß = Hartwig Jeß: H. Heine (Leipzig, Reclam o. J. [1924]).

Kunstblatt = Kunst-Blatt (Stuttgart u. Tübingen). Jahrgang 1831, 1833, 1837, 1841 u. 1843.

Kunstdenkmäler = Die Kunstdenkmäler d. Prov. Hannover. II. Reg.-Bez. Hildesheim, 1. u. 2. Stadt Goslar (Hannover 1901).

Lewald = Aug. Lewald: Aquarelle aus dem Leben (Mannheim 1836—37, 4 Teile).

Loewenthal = Erich Loewenthal: Studien zu Heines „Reisebildern" („Palaestra", Heft 138, Berlin u. Leipzig 1922).

Menzel = Wolfg. Menzel: Reise nach Italien im Frühjahr 1835 (Stuttgart u. Tübingen 1835).

Moos = Eugen Moos: Heine u. Düsseldorf (Düsseldorf 1908). Marburger Dissertation.

Morgenblatt = Morgenblatt für gebildete Stände (Stuttgart u. Tübingen). Jahrgang 1828, 1831, 1833 u. 1837.

Mücke = Georg Mücke: H. Heines Beziehungen zum deutschen Mittelalter („Forsch. z. neuern Lit.-gesch.", hg. v. F. Muncker, Heft 34; Berlin.1908).

Neumann = Karl Neumann: Rembrandt. 4. Aufl. (München 1924).

Oswald = Jos. Oswald: D. Köln. Dom u. H. Heine („Die Rheinlande", hg. v. Wilh. Schäfer, Jahrg. 9, Heft 8; Düsseldorf 1909).

Pecht = Friedr. Pecht: Deutsche Künstler d. 19. Jahrh. (Nördlingen 1877—1887, 4 Bde.).

Proelß = Rob. Proelß: H. Heine (Stuttgart 1886).

Rosenberg = Adolf Rosenberg: Gesch. d. modern. Kunst. 1. Bd.: Gesch. d. französ. Kunst (Leipzig 1894).

Rosenthal = Léon Rosenthal: La peinture romantique (Paris 1900).

W. Schlegel, Vorles. = A. W. Schlegel: Vorlesungen üb. schöne Literatur u. Kunst. Hg. v. Jak. Minor (Heilbronn 1884, 3 Teile).
Siebert = Wilh. Siebert: H. Heines Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann („Beitr. zur deutsch. Lit.-wissenschaft", hg. v. E. Elster, Heft 7; Marburg 1908).
Staunton = George Staunton: Reise d. engl. Gesandtschaft an d. Kaiser v. China (Zürich 1798—99, 2 Bde.).
Strodtmann = Ad. Strodtmann: H. Heines Leben und Werke (Hamburg 1884, 2 Bde.).
Sulger-G. = Emil Sulger-Gebing: D. Brüder A. W. u. Fr. Schlegel in ihr. Verhältn. zur bild. Kunst („Forsch. z. neuern Lit.-gesch.", hg. v. Fr. Muncker, Heft 3; Berlin 1897).
Thiersch, Arch. Br. = Friedr. Thiersch: Archäolog. Briefe („Kunstblatt", 1831, Nr, 45).
Thiersch, Italien = Friedr. Thiersch, Ludw. Schorn, Ed. Gerhardt und L. v. Klenze: Reisen in Italien seit 1822 (Leipzig 1826).
Thoré = Théophile Thoré (W. Bürger): Französische Kunst im 19. Jahrh. (Leipzig 1911, 3 Bde.).
Herzenserg. = Herzensergießungen e. kunstliebenden Klosterbruders. V. L. Tieck u. W. Wackenroder (Berlin o. J. [1822]).
Waetzoldt = Wilh. Waetzoldt: Deutsche Kunsthistoriker (Leipzig 1921—1924, 2 Bde.).
Wendt = Musenalmanach für d. Jahr 1832, hg. v. Amadeus Wendt (Leipzig 1832).
Winckelmann = J. J. Winckelmann: Gesch. d. Kunst d. Altertums (Dresden 1764, 2 Teile).
Wolff = Max J. Wolff: H. Heine (München 1922).

Bogeng = Heines Werke in Einzelausg. mit Bildern aus s. Zeit, hg. v. G. A. E. Bogeng. Französ. Maler (Hamburg-Berlin o. J. 1924).
Delacroix = Camille Mauclair: Eug. Delacroix („Kunst der Gegenwart", 1. Jahrg., Bd. 6; Berlin o. J.).
Dürer = A. Dürer: D. geh. Offenb. Johannis, hg. von J. N. Sepp (München o. J.).
Grandville = Scènes de la vie privée et publique des animaux (Paris 1856).
Kaulbach = W. v. Kaulbach: Reinecke Fuchs (Stuttgart 1857).
Kugler = Franz Kugler: Skizzenbuch (Berlin 1830).
Lyser = J. P. T. Lyser: De Swienegel als Wettrenner (Hamburg 1853).
Pocci = F. Graf v. Pocci: Heitere Lieder, Kasperliaden u. Schattenspiele (München o. J. [1908]).
Retzsch = Moritz Retzsch: Umrisse zu Goethes Faust (Stuttgart o. J.).

Einleitung.

Um den innigen Zusammenhang zwischen Leben und Schaffen bei Heinrich Heine aufzudecken, warf sich die Forschung naturgemäß in erster Linie auf seine Lyrik, denn hier geht es sozusagen ums Ganze, da bei einer Prüfung der Gedichte auf Echtheit der Empfindung der Künstler steht oder fällt; sagt doch Heine selbst einmal: „Ein Lied ist das Kriterium der Ursprünglichkeit“ [1]). Außerdem: wer ließe sich nicht gern eine solche Fülle von Kleinoden, wie sie sich in Heines Gedichten vor uns ausbreiten, durch die Hand gleiten! Dieser Reiz geht von seinen Prosawerken in ungleichmäßiger Stärke aus, aber selbst in den unter dem Zwange des Broterwerbs entstandenen Zeitungsartikeln weiß sich die Dichterpersönlichkeit durchzusetzen, und nicht selten fließt hier die Sprache in wohllautenden Rhythmen dahin. Dazu kommt, daß gerade in diesen Werken sich die Verstandeskräfte, die Heine in so seltnem Maße besaß, in weit höherm Grade als in der Gefühlswelt der Lyrik betätigen konnten. Somit gehören die zahlreichen Prosaschriften durchaus zur Vervollständigung von Heines genialer Erscheinung.

In den Biographien und in einer Reihe von Einzeluntersuchungen haben denn auch die Prosawerke unsres Dichters eine z. T. ausführliche Würdigung gefunden. Während in den ersten bei der Besprechung der einzelnen Schöpfungen Heines jene Schriften schon behandelt werden mußten, stellten die andren teils es sich zur Aufgabe, ein einzelnes Prosawerk kritisch zu beleuchten, teils lösten sie aus dem großen Ganzen Heines Beziehungen zur Religion, zur Politik oder einem andren in sich abgegrenzten Bereiche heraus. Brachte es der Stoff mit sich, so wurde hierbei auch das Verhältnis Heines zu den bildenden Künsten gestreift, wie in den Arbeiten von Friedemann, Loewenthal, Moos und Mücke. Erst Gowa hatte in seiner Arbeit über „Heinrich Heines Ästhetik“ Ge-

---

1) He [1], Bd. 7, S. 424. 2) Heinrich Heines Gesammelte Werke. Hg.

legenheit, bei der Betrachtung von Heines Anschauungen über das Wesen der Kunst dessen Auslassungen über die bildenden Künste näher zu beleuchten, doch konnte in einer Arbeit von solchem Umfange, die außer der Bewältigung der Hauptaufgabe, der Darlegung von Heines Anschauungen über das Wesen der Poesie, auch dessen Äußerungen über Musik, Tanzkunst und die bildende Kunst ihrer Betrachtung unterzog, naturgemäß auch über letztere vieles nur in referierender Weise gegeben werden, was hier in erschöpfenderm Maße kritisch behandelt werden kann. Insbesondere durfte in vorliegender Untersuchung, die sich auf die bildenden Künste beschränkt, nicht unterlassen werden, Heines Beziehungen zu Persönlichkeiten, die in der damaligen Kunstkritik eine Rolle spielten, näher zu schildern; sind das doch, falls Heine nicht eine ganz eigne Auffassung vertrat, die Verbindungen, dank derer unsrem Dichter die Stoffe zugeleitet wurden, die er in seiner Werkstatt künstlerisch verarbeitete.

Bei einer oberflächlichen Stöberung in Heines Werken, wo man denn über bildende Kunst etwas zu hören bekommt, stößt man eigentlich nur auf die „Französischen Maler", im ersten Bande des „Salon". Erst bei genauerer Durchsicht tauchen überall verstreute Bemerkungen, ja, sogar längere Abschnitte auf, die Heines Interesse für die Werke der bildenden Kunst bezeugen. Die ergiebigste Fundgrube bilden, abgesehen von den „Französischen Malern", der dritte und der vierte Teil der „Reisebilder", die über die Reise nach Italien berichten, und einen Nachtrag hierzu kann man die „Florentinischen Nächte" nennen. Von Holland und seiner Kunst hören wir in der Erzählung „Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski"; die mittelalterliche Kunst erfährt ihre hauptsächliche Behandlung in den größeren Werken „Die Romantische Schule" und „Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland". Bereits in „Die Harzreise" sind künstlerische Eindrücke hineinverwoben, ja, schon in die Abhandlungen „Briefe aus Berlin" und „Über Polen". Von größter Wichtigkeit zur Ergänzung der „Französischen Maler" sind eine Reihe von Bemerkungen in der „Lutezia" und in den „Französischen Zuständen", die eigentlich von allen, die sich mit Heines Pariser kunstkritischer Tätigkeit befaßt haben, außer acht gelassen wurden. Karpeles trägt der Bedeutung jener Bemerkungen insofern Rechnung, als er in seiner Heinesaus-

gabe, im Anschluß an die „Französischen Maler", aus den genannten Schriften längere Abschnitte über die Maler Robert, Delaroche und Vernet beibringt [2]); wie sehr auf diese Weise dem Leser ein vollständigeres Bild von Heines Urteil gegeben wird, so sind derartige Verschiebungen in einer Ausgabe, die sich ausdrücklich eine „kritische" nennt, nicht am Platze. Mit den angegebenen Schriften Heines ist aber die Zahl der für unsre Zwecke in Betracht kommenden noch lange nicht erschöpft; strenggenommen müßten alle hier angeführt werden, nicht zu vergessen die Gedichte.

Stellt man nun alle auf die bildenden Künste bezüglichen Äußerungen und Anspielungen Heines zusammen, so liegt, da er sich nahezu über alle wichtigern Kunstepochen gelegentlich ausgesprochen hat, damit sozusagen ein kleiner Abriß der gesamten Kunst vor, verfaßt allerdings von dem Dichter Heinrich Heine. Obgleich nun bei dessen großer Bedeutung alle Kundgebungen, die zudem von einem Meister der deutschen Sprache vorgetragen sind, dauernden Wert besitzen, erhebt sich doch hier die Frage, wie sich die zünftige Kunsthistorie zu Heines Kunsturteilen stellt. Vertritt man den Standpunkt von Tietze, so hat uns Heine über Kunst kaum etwas zu sagen; Tietze schreibt nämlich: „Die Kunstgeschichte ist nicht ein Umgießen der durch die Werke bildender Kunst vermittelten Erlebnisse in künstlerische Prosa, sondern die Erkenntnis des menschlichen Kunstwollens" [3]); er gibt allerdings zu, daß eine aus poetischer Intuition schöpfende Ausdeutung von Kunstwerken deren Dunkelheiten erhellen könne, wenn sich auch diese Art der Erklärung außerhalb der wissenschaftlichen Sphäre abspiele [4]). Von den ältern Forschern nennt Julius Meyer Heine mit Achtung [5]), und Rosenberg beruft sich mit Vorliebe auf Heine, weil, wie er sagt, dessen Aufsätze über die bildende Kunst sehr wenig Beachtung fänden und meist unterschätzt würden [6]). Waetzoldt, der Historiker der Kunsthistoriker, gewährt unserm Dichter immerhin Aufnahme in die Reihe der „Kunstfeuilleto-

---

von Gustav Karpeles. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 7, S. 63—79 (Berlin 1887). 3) Hans Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte, S. 478 (Leipzig 1913). 4) Hans Tietze, Lebendige Kunst-Wissenschaft, S. 49 (Wien 1925). 5) Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei, S. 159 (Leipzig 1867). 6) Rosenberg, Bd. 1, S. 70 f. 7) Waetzoldt, Bd. 1, S. 131.

nisten", welche er von Heinse und Diderot bis zu Muther bildet [7]). Um einige Urteile der neuesten Biographen anzuführen, sei Wolff genannt, der sich, was bei ihm viel heißen will, an Heines kunstkritischen Leistungen erwärmt [8]), sodann Elster, der besonders die in den „Französischen Malern" ausgesprochene Forderung nach einer engen Verbindung von Leben und Kunst hervorhebt [9]), endlich, Jeß, für den die „Französischen Maler" ohne größern Belang sind [10]).

---

8) Wolff, S. 386 ff. 9) He [2], Bd. 1, S. 65. 10) Jeß, S. 96.

Kapitel I.

Heine und Ägypten.

Wenden wir uns den Äußerungen Heines über die „früheste Periode" der Künste zu, der Kunst der Ägypter, welche die „unbewußte rohe Größe massenhaft" verherrlichte[1]), so findet sich in einem Konzertberichte der „Lutezia" ein gutes Beispiel für die uns noch so häufig begegnende vergleichende Art und Weise, wie Heine die durch die Anschauung von Kunstwerken erhaltenen Eindrücke verarbeitet und wiedergibt. Wie er stets auf der Suche nach geeigneten Bildern ist, das gesteht er selbst einmal in einem der von ihm so hochverehrten Friederike Robert gewidmeten Sonett:

. . . . . .
Ein Bild! Ein Bild! Mein Pferd für'n gutes Bild!
Womit ich dich vergleiche, Schöne, Feine,
Dich Unvergleichliche, dich Gute, Reine,
Die mir das Herz mit heitrer Lust erfüllt!
Vergebens siehst du mich nach Bildern schweifen,
. . . . . .[2])

Nach jenem Kunstberichte hat die Musik von Berlioz für Heine „etwas Urweltliches", sie erinnert ihn an „Babylon, an die hängenden Gärten der Semiramis, an Ninive, an die Wunderwerke von Mizraim, wie wir dergleichen erblicken auf den Gemälden des Engländers Martin. In der Tat, wenn wir uns nach einer Analogie in der Malerkunst umsehen, so finden wir die wahlverwandteste Ähnlichkeit zwischen Berlioz und dem tollen Briten: derselbe Sinn für das Ungeheuerliche, für das Riesenhafte, für materielle Unermeßlichkeit..... bei beiden wenig Schönheit und gar kein Gemüt. Ihre Werke sind weder antik noch romantisch, sie erinnern weder an Griechenland noch an das katholische Mittelalter, sondern sie mahnen weit höher hinauf an die assyrisch-babylonisch-ägyptische Architekturperiode..." [3]). Ohne hier nachzuprüfen, inwieweit Heine damit eine zutreffende Charakteristik der Berliozschen Musik gegeben hat, obgleich es sich der Mühe verlohnte, da es sich

1) He [1], Bd. 6, S. 259. 2) He [1], Bd. 1, S. 256; He [2], Bd. 1, S. 320.

jedenfalls um ein abgewogenes Urteil handelt, möge nur daneben das mitgeteilt werden, was ungefähr um dieselbe Zeit ein Fachmann, Richard Wagner, über Berlioz zu sagen weiß: „.. Ein ungeheurer innerer Reichtum, eine heldenkräftige Phantasie drängt einen Pfuhl von Leidenschaften wie aus einem Krater heraus; was wir erblicken, sind kolossal geformte Rauchwolken, nur durch Blitze und Feuerstreifen geteilt und zu flüchtigen Gestalten gemodelt. Alles ist ungeheuer, kühn, aber unendlich wehtuend. Formenschönheit ist nirgends anzutreffen, nirgends der majestätisch-ruhige Strom, dessen sicherer Bewegung wir uns hoffnungsvoll anvertrauen möchten. Der erste Satz aus Beethovens C-moll-Sonate wäre mir nach der „Sinfonie fantastique" reine Wohltat gewesen" [4]). Beider Kritik ist alles andere als eine Anerkennung; Mangel an „Gemüt" ist für Heine ausschlaggebend, denn „Gemüt" gilt ihm, worauf wir noch zurückkommen werden, als unerläßliche Forderung aller Kunst.

Ein andermal werden wir in jene archaische Zeit versetzt bei der Schilderung des Tempels des mexikanischen Gottes Vitzliputzli, den der Dichter folgendermaßen beschreibt:

. . . . . .
Götzenburg von rotem Backstein,
Seltsam mahnend an ägyptisch,
Babylonisch und assyrisch
Kolossalen Bauwerkmonstren,
Die wir schauen auf den Bildern
Unsers Briten Henri Martin [5]).

Wieder ist es, wie bei Berlioz, das „Urweltliche", das durch die Zusammenstellung von ägyptisch, babylonisch, assyrisch veranschaulicht werden soll, und wieder bilden die Gemälde von Martin die Übermittlung, die für Heines Vorstellung von der babylonisch-assyrischen Architektur wenigstens maßgebend waren. John (nicht Henri) Martin muß damals sehr bekannt gewesen sein; Chesneau schreibt über sein „Festmahl des Belsatzar: „... Tout le monde connaît ces perspectives immenses, ces mille colonnes trapues, écrasées sous le poids de constructions babyloniennes .." [6]). Anton

3) He [1], Bd. 6, S. 442. 4) Richard Wagner. Aufsätze und Briefe des Meisters aus Paris. Bd. 2, S. 35 („Deutsche Bücherei", Berlin o. J. [1906]).
5) He [1], Bd. 1, S. 380; He [2], Bd. 2, S. 66 f. 6) Chesneau, Art. mod., S. 72.

Springer sieht den Maler am Werk, wie er alle Nachrichten, die über die Form, die Ausdehnung und die Verhältnisse babylonischer Bauwerke auf uns gekommen sind, mit ängstlicher Sorgfalt sammelt, sie auf die Leinwand schreibt, das Ganze mit unzähligen kleinen Figuren, ohne tiefere Charakteristik füllt und, um dem nüchternen Chronikenstil einigermaßen das Gleichgewicht zu halten, unter ein romantisches Mondlicht setzt [7]). So deckt sich auch die Auffassung der ältern Kunstgeschichte — neuerdings scheint Martin in Vergessenheit geraten zu sein — mit der von Heine, wenn sie in den Gemälden dieses englischen Malers lediglich archäologisches Anschauungsmaterial erblickt.

Ägypten stand zu Heines Zeit im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses, da i. J. 1822 der französische Forscher Champollion mit der Entzifferung der Hieroglyphen begonnen hatte. Die zahlreichen ägyptischen Altertümer, die sich gerade in Paris befanden, trugen natürlich dazu bei, Heines Blicke auf jenes merkwürdige Land und seine Kunst zu lenken. Seine religionsgeschichtliche Theorie, die den Deismus von Ägypten nach Palästina wandern läßt, mit der assyrisch-babylonischen Kultur in Berührung bringt, dann in Rom zur Weltherrschaft gelangen läßt [8]), stützt sich, wie Loewenthal erwiesen hat, auf Lieblingsgedanken Voltaires [9]), die Heines Neigung zu großzügigen Perspekiven entgegenkamen. Nun ist für ihn Ägypten die Heimat des Priestertums [10]), und bei der Schilderung der Prozession und der Messe in Lucca leitet er die Kleidung des katholischen Priesters von der des ägyptischen ab, deren Kenntnis, wie er dort selbst angibt, er aus den Werken von Denon und Belzoni gewonnen hatte [11]). Namentlich scheinen ihm die hohen Mützen in Erinnerung geblieben zu sein, da sie ein immer wiederkehrendes Requisit auf Heines ägyptischen Bildern bilden. An der Pforte des Felsentempels „nickt der hieroglyphenmützige Isismönch“ [12]); in dem Gedichte „Fragen“ erscheinen die Häupter in Hieroglyphenmützen neben denen in Turban, Barett und Perücke [13]); des Dichters Phantasie erblickt auf den Eidech-

---

7) Anton Springer, Gesch. der bild. Künste im 19. Jahrh., S. 294 (Leipzig 1858). 8) He [1], Bd. 4, S. 245 f. 9) Loewenthal, S. 103. 10) He [1], Bd. 3, S. 416 u. 494; He [2], Bd. 4, S. 387 u. 485. 11) He [1], Bd. 3, S. 391 u. 402; He [2], Bd. 4, S. 357 u. 370. 12) He [1], Bd. 5, S. 408. 13) He [1], Bd. 1,

senleibern Zeichenbilder wie auf ägyptischen Hieroglyphenmützen und Hierophantenröcken [14]); und der i. J. 1836 in Paris aufgestellte Obelisk von Luksor hat als steinerner Schweizer in Hieroglyphenlivree jahrtausendelang Wache vor den heiligen Pforten der Pharaonengräber gehalten [15]). Heine malt sich aus, wie der Obelisk einst vor den lotosknäufigen Riesensäulen am Eingang des Tempels gestanden, neben ihm ein Zwillingsbruder von demselben roten Granit, davor zwei Reihen von Sphinxen, „stumme Rätseltiere, Bestien mit Menschenköpfen, ägyptische Doktrinäre" [16]). Die Gestalt der Sphinx, von denen das Louvre verschiedene enthält, regte Heine in der mannigfachsten Weise dichterisch an. In dem Gedichte „Rampsenit" bilden die Sphinxe, im Verein mit den Eunuchen und Mumien, eine ausgelassene Gesellschaft, der heitern Tonart folgend, auf die das ganze Gedicht gestimmt ist [17]). Wesentlich anders dagegen erscheint die Sphinx in dem der dritten Auflage des „Buches der Lieder" vorausgehenden Gedichte: hier ist sie das Symbol der Liebe, die „entzückende Marter und wonniges Weh" bereitet [18]); ihre von dem Dichter mit hinreißender Glut entfachte Erweckung fand in dem bekannten Gemälde von Franz Stuck eine kongeniale Gestaltung.

Andere ägyptische Altertümer des Louvre entgehen nicht der Beachtung Heines, und sie dienen ihm dazu, das Bild der ägyptischen Kunst zu vervollständigen. Die an Figuren und Flachreliefs auftretende Bemalung nennt er „häßlich bunt" [19]), und er hebt bei den „riesenhaften Steinfiguren" in den indischen und ägyptischen Tempelgrotten deren „grelles Kolorit" hervor [20]); die Goldlarve [21]), der sog. Tierkreis von Dendera [22]), alles wird bei Gelegenheit eingeflochten und zu geistreicher Verknüpfung verwendet. Und als der Dichter darangeht, in der Abhandlung „Shakespeares Mädchen und Frauen" das Bild der Kleopatra zu zeichnen, läßt er „dieses launische, lustsüchtige, wetterwendische, fieberhaft kokette Weib, diese antike Pariserin, diese Göttin des Lebens" in glänzender Antithese sich abheben von dem „schweigsam starren Toten-

---

S. 190; He [2], Bd. 1, S. 186. 14) He [1], Bd. 3, S. 380; He [2], Bd. 4, S. 344. 15) He [1], Bd. 6, S. 285. 16) He [1], Bd. 6, S. 284 f. 17) He [1], Bd. 1, S. 329; He [2], Bd. 2, S. 15. 18) He [1], Bd. 1, S. 8 f.; He [2], Bd. 1, S. 18 f. 19) He [1], Bd. 5, S. 408. 20) He [1], Bd. 4, S. 199. 21) He [1], Bd. 5, S. 408 u. Bd. 6, S. 455. 22) He [1], Bd. 3, S. 97; He [2], Bd. 4, S. 20. He [1], Bd. 6,

land", das nun Heine, dank seiner archäologischen Kenntnisse, im einzelnen ausmalt, im Schlußsatze gleichsam das Bild mit düsterm Grau übergehend: „.. Im Hintergrund grüßen die Mondberge Äthiopiens, welche die Quellen des Nils verhüllen ... Überall Tod, Stein und Geheimnis ..."[23]).

Bei der elegischen Betrachtung über die Vergänglichkeit alles Irdischen, die Heine angesichts der Schönheitsgalerie im Palazzo Durazzo in Genua anstellt, tauchen vor ihm die Pyramiden auf, als einziges, was der Zerstörungswut des Todes zu trotzen scheint[24]). Im übrigen müssen diese Bauten lediglich zu einem Vergleiche mit den Göttinger Professoren herhalten, die in dem ewigen Menschengewoge der Universitätsstadt „unerschütterlich fest" stehen bleiben, „gleich den Pyramiden Ägyptens — nur daß in diesen Universitätspyramiden keine Weisheit verborgen ist"[25]). Das hohe Alter der ägyptischen Kultur bildet natürlich schon ein dankbares tertium comparationis bei der von Heine so beliebten Anstellung von Vergleichen. Die Pianisten Herz, Pixis und Kalkbrenner, die sich trotz vorgerückten Alters nicht zur Aufgabe ihrer Konzerttätigkeit entschließen können, sind „Mumien"[26]); Herr Kalkbrenner verfügt sogar über „jenes einbalsamierte Lächeln, welches wir jüngst auch bei einem ägyptischen Pharaonen bemerkt haben, als dessen Mumie in dem hiesigen Museum abgewickelt wurde"[27]). A. W. Schlegel endlich, der mit Anwendung von Verjüngungsmitteln eine „spaßhafte zweite Auflage seiner Jugend" erlebt hatte[28]), kann sich am sichersten sein Alter von Champollion, dem Begründer der ägyptischen Altertumskunde, ausrechnen lassen[29]). Schlegel wird auch von Heine mit Ägypten in Beziehung gebracht in einer Angelegenheit, die eines pikanten Beigeschmacks nicht entbehrt. Anknüpfend an den „skandalosen Mythos" von Osiris, dessen zerstückelten Leichnam die arme Isis bis auf das nicht aufzutreibende „Hauptstück" wieder zusammensetzte, was Heine wohl durch Creuzers „Symbolik und Mythologie der alten Völker" bekannt geworden war[30]), erhebt er in der „Romantischen Schule" Schlegel zum „deutschen Osiris", weil die allzuschnelle

---

S. 37. 23) He [1], Bd. 5, S. 408 f. 24) He [1], Bd. 3, S. 286; He [2], Bd. 4, S. 229. 25) He [1], Bd. 3, S. 19; He [2], Bd. 3, S. 311. 26) He [1], Bd. 6, S. 352. 27) He [1], Bd. 6, S. 350. 28) He [1], Bd. 5, S. 281 29) He [1],

Auflösung seiner zweiten Ehe von seiten der Gattin sich zu einem „mystischen Skandal" ausgewachsen hatte [31]). Werner Hesse, von dessen Untersuchung über „Heine und Schlegel" später noch die Rede sein wird, hat sogar Einsicht in das Bonner Sektionsprotokoll genommen, um festzustellen, mit welcher Berechtigung Heine Schlegel diese zweifelhafte Versetzung unter die Götter zuteil werden ließ. Wie zu erwarten war, hatte Heine nur umlaufenden Klatsch weitergegeben [32]); das war eine seiner menschlichen Schwächen, der er besonders dann fröhte, wenn er von Rachedurst erfüllt war. Andere machten es ebenso, auch mit ihm selbst, doch wer hätte sich dabei solch glänzender Mittel bedienen können wie eben Heinrich Heine!

Bd. 5, S. 271. 30) Creuzer, 1. Teil, S. 262. 31) He [1], Bd. 5, S. 280. 32) Hesse, S. 257[1].

Kapitel II.

Heine und die Antike.

Auf der Suche nach einer Analogie zu Berlioz, wobei Heine schließlich in den assyrisch-babylonisch-ägyptischen Architekturdarstellungen von Martin das ihm am passendsten erscheinende Beispiel fand, hat er auch andre Stiläußerungen, wenn er sie auch gleich als ungeeignet verwarf, prüfend vorgenommen, denn er sagt, daß die Werke von Berlioz-Martin „weder antik noch romantisch" seien, daß sie „weder an Griechenland noch an das katholische Mittelalter" erinnerten. Mit jenen Schlagwörtern sind zwei Welten bezeichnet, über deren tiefen Sinn der Dichter bis zuletzt nachgegrübelt hat. Immer wieder beschäftigt ihn der große Gegensatz zwischen „sensualistisch" und „spiritualistisch", zwischen „Barbaren" und „Hellenen"; in dem Bereiche dieser läßt er die Renaissance, in dem jener das Judentum aufgehen, als ob es kein Mittelding gäbe.

Die Grundlagen zur Kenntnis des klassischen Altertums hat der junge Harry Heine auf dem Düsseldorfer Lyzeum gelegt, das er zwar nur kurze Zeit besucht hat, wenn auch in den obern Klassen. Daß seine sprachliche Ausbildung keine hohe Stufe erreicht hat, zeigt uns das Prüfungsergebnis v. J. 1819 in Bonn, bei der Aufnahme auf die Universität, das dahin lautet, daß er Griechisch nicht gelernt und im Lateinischen keinen Aufsatz geliefert habe.[1]) Doch schließt das durchaus nicht aus, daß er, zumal er in der Geschichte „nicht ohne Kenntnisse" war, tiefer in den Geist der Antike eingedrungen ist als mancher andere, minder begabte Jüngling, und vollends wird die bunte Sagenwelt der Alten den angehenden Poeten besonders angesprochen haben. „Ich hatte", so erzählt uns Heine launig im „Buche Le Grand", „meine liebe Freude an dem Göttergesindel, das so lustig nackt die Welt regierte. Ich glaube nicht, daß jemals ein Schulknabe im alten Rom die Hauptartikel seines Katechismus, z. B. die Liebschaften der Venus, besser auswendig gelernt hat als ich".[2])

1) Hüffer, S. 64. 2) He [1], Bd. 3, S. 153; He [2], Bd. 4, S. 84. 3) Hoff-

Auf der Universität hörte Heine außer seinen juristischen Vorlesungen so viele aus dem Gebiete der Geschichte und der Germanistik, daß für Archäologie wohl keine Zeit mehr blieb, doch wird z. B. die Vorlesung des Bonner Professors Hüllmann über Geschichte des Altertums ihm manchen Aufschluß über die Antike gegeben haben. Hoffmann von Fallersleben urteilt zwar über Hüllmann ziemlich abfällig, doch unterzieht er eigentlich sämtliche damalige Bonner Professoren einer äußerst scharfen Kritik [3]), die der, die Heine an den Göttinger Universitätspyramiden übt, kaum nachsteht.

Wenn man jedoch nach nachweisbaren Anregungen sucht, die Heine während seiner Universitätsjahre auf dem Gebiete der Künste überhaupt empfangen hat, so muß vor allem auf A. W. Schlegel hingewiesen werden. Es ist anzunehmen, daß Schlegel auch in die von Heine gehörten Vorlesungen manches von dem, was er s. Z. in Berlin vorgetragen hatte, hineinverflochten hat oder in privaten Gesprächen mit seinem Schüler gelegentlich erwähnt hat, zumal er bei seiner universalen Bildung immer sehr weit ausholte. Wie es nun jeden Lernenden drängt, sich mit den Publikationen eines ihn anregenden Lehrers bekanntzumachen, so war es wohl auch bei Heine der Fall, und wir finden wiederholt bei ihm Spuren von der Lektüre des „Athenaeums", der „Charakteristiken und Kritiken" und der Zeitschrift „Europa". Ganz im Sinne der Kunstlehre der Brüder Schlegel ist Heines Jugendarbeit „Die Romantik" v. J. 1820. In dieser kurzen Abhandlung gibt er eine Definition der romantischen Kunst, die zwar im Gegensatz zu der Poesie der Alten stehe, doch, ebenso wie diese, plastisch sein könne [4]). Im ersten Buche der „Romantischen Schule" zieht Heine für seine Theorie, daß in der antiken Kunst die Gestalten ganz identisch mit dem Darzustellenden seien, nämlich mit der Idee, die der Künstler darstellen wolle, als Beispiel außer der Odyssee auch einen Bacchus des Louvre heran, der nichts anders sei als „der anmutige Sohn der Semele mit der kühnen Wehmut in den Augen und der heiligen Wollust in den gewölbt weichen Lippen". Im Gegensatz dazu ständen die Werke der romantischen Kunst, denen immer noch eine esoterische Bedeutung innewohne, und als Belege hierfür

---

mann v. Fallersleben, Mein Leben, Bd. 1, S. 160 (Hannover 1868). 4) He [1],

werden auch wieder Beispiele aus dem Gebiete der Dichtkunst und der bildenden Künste angeführt.[5]) Über die Bedeutung von „esoterisch" und „exoterisch" hatte sich Friedrich Schlegel dahin ausgesprochen, daß die esoterische Poesie über den Menschen hinausgehe und zugleich die Welt und die Natur zu umfassen strebe, während die „jedem nicht ganz Verwahrlosetem verständliche" exoterische Poesie das Ideal des Schönen in dem Verhältnisse des menschlichen Lebens darstelle.[6]) Ohne hier darauf einzugehen, in welchem Zusammenhange Heine diese einmal aufgegriffenen Stichwörter sonstwie handhabt,[7]) möge nur auf etwas hingewiesen werden, was ebenfalls auf Friedrich Schlegel hindeutet, und wovon oben einige Proben gegeben wurden, nämlich die bei Erläuterung einer Kunsttheorie sich vollziehende Aufhebung der Begrenzung zwischen den einzelnen Künsten, was namentlich bei Friedrich Schlegel beobachtet werden kann.[8])

Nach dieser Abschweifung kehren wir zu Heines Definition der Ausdrücke „klassisch" und „romantisch" zurück. Er gelangt schließlich zu folgender Formulierung: „Die klassische Kunst hatte nur das Endliche darzustellen, und ihre Gestalten konnten identisch sein mit der Idee des Künstlers. Die romantische Kunst hat das Unendliche darzustellen oder vielmehr anzudeuten, und sie nahm ihre Zuflucht zu einem System traditioneller Symbole ...".[9]) Keiter weist auf Heines Abhängigkeit von A. W. Schlegel hin und führt auch folgende Stelle aus dessen Berliner Vorlesungen an: „Das Schöne ist eine symbolische Darstellung des Unendlichen ... Wie kann nun das Unendliche an die Oberfläche, zur Erscheinung gebracht werden? Nur symbolisch, in Bildern und Zeichen ...".[10]) Auch Boucke macht darauf aufmerksam, daß Heines Theorie auf Schlegels Definition zurückweise, „wonach das Romantisch-Schöne als symbolische Darstellung des Unendlichen gilt"[11]). Ohne Frage muß man Heines Anlehnung an Schlegel zugeben, aber auch seine Zuspitzung wahrnehmen: er betont den Gegensatz der klassischen

---

Bd. 7, S. 149 ff. 5) He[1], Bd. 5, S. 224 ff. 6) F. Schlegel, Europa. 1. Bd., 1. Stück, S. 54 ff. 7) He[1], Bd. 3, S. 251; He[2], Bd. 4, S. 189. Briefe, Bd. 1, S. 382. 8) Walter Benjamin, Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, S. 7 f. (Berner Diss., Berlin 1920). 9) He[1]), Bd. 5, S. 224. 10) Heinrich Keiter, Heinrich Heine, S. 89 Anm. (Köln 1891). 11) Ewald A. Boucke, Heine im Dienste der Idee, S. 121 („Eupho-

Kunst, mit dem Endlichen als Endziel, zu der romantischen Kunst, die das Unendliche darstelle, während Schlegel nur eine Definition des „Schönen" gibt, wie er selbst sagt, nach Schelling[12]).

In der Abhandlung „Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland" wiederholt Heine beinahe wörtlich das, was er in der „Romantischen Schule" über die Identität von Form und Idee der klassischen Kunst gesagt hatte und rühmt bei den Griechen die „sonnenklare Harmonie zwischen Form und Idee"[13]). Diese Harmonie hatte er schon in den „Briefen aus Helgoland" v. J. 1830, in die bereits die Luft der Julirevolution hineinwehte, wieder herbeigewünscht und durch sie die Gesundung der Welt „von dem einseitigen Streben nach Vergeistigung, dem tollen Irrtume, wodurch sowohl Seele wie Körper erkrankten"! Heilbringend hätten in dieser Hinsicht schon Männer wie Napoleon und Goethe gewirkt; Goethe, „indem er uns wieder für griechische Kunst empfänglich machte und solide Werke schuf, woran wir uns wie an marmornen Götterbildern festklammern können, um nicht unterzugehen im Nebelmeer des absoluten Geistes...".[14]) Das wäre nicht das einzige Mal, daß Heine Goethes Werke mit antiken Statuen vergliche. In den Erläuterungen zum Tanzpoem „Der Doktor Faust" wird Helena als ein „wunderbar vollendetes griechisches Marmorbild" gepriesen, als die „kostbarste Statue, welche jemals das Goethesche Atelier verlassen", doch sei sie mehr „ein Werk des ruhig besonnenen Bildens als eine Geburt der begeisterten Phantasie", ganz den Werken der Griechen, Goethes „Landsleuten", entsprechend, die mehr Kunst als Poesie besessen hätten.[15]) Und ganz ähnlich heißt es in einer aus Heines Nachlaß mitgeteilten Notiz: „...Die Griechen waren große Künstler, nicht Dichter; sie hatten mehr Kunstsinn als Poesie. In der Plastik leisteten sie so Bedeutendes, eben weil sie hier nur die Wirklichkeit zu kopieren brauchten, welche Poesie war und ihnen die besten Modelle bot"[16]). So sind auch die Goetheschen Meisterwerke belastet mit dem „Fluch alles dessen, was bloß durch die Kunst entstanden ist", die Gestalten seiner Dichtungen sind keine Menschen,

---

rion", Bd. 16). 12) W. Schlegel. Vorles., Bd. 1, S. 90 f. 13) He[1], Bd. 4, S. 203. 14) He[1], Bd. 7, S. 47. 15) He[1], Bd. 6, S. 509 f.

sondern „unglückliche Mischlinge von Gottheit und Stein“ [17]). Trotzdem schreibt Heine ein andermal diesen Statuen einen „glühenden Sinn“ zu, den ein Börne in seiner subjektiven Befangenheit nicht begreifen könne, weil er, wie ein Kind, „nur die marmornen Formen betastet und über Kälte klagt“; doch sind diese Worte, wie sich aus dem Zusammenhange ergibt, im Zauberkreise der hochverehrten Frau Rahel geschrieben. Aber auch hier ist Goethe der „besonnene Bildner des Wortes“ geblieben [18]). Die enge Verbindung Goethes mit der Antike ist Heine einmal geläufig, und selbst in seinem Vergleiche Goethes mit einem bis in den Himmel ragenden Wunderbaume, dessen goldene Früchte die Sterne bilden, fehlen nicht die nackten Dryaden, aber es fehlt, zum Ärger der Orthodoxen, die Nische mit dem Heiligenbildchen [19]). Dann wieder wird Goethe der Wolfgang Apollo genannt, dessen Nacktheit sittlicher wirke als der Satyr Clauren in Hosen [20]). Es ist also das Sichauflehnen Heines gegen die Prüderie der modernen Kultur, was ihn mit dem Dichter der Römischen Elegien verbindet. Bei Heine erfreut uns auch dieselbe Frische, wenn er uns in den „Bädern von Lucca“ die Schilderung einer Liebesnacht gibt [21]). Wie sehr er sich über die Lüsternheit Wielands u. a. erhebt, dafür ist gerade diese Szene mit Franscheska ein treffendes Beispiel, da man hier verfolgen kann, wie Heine sich durch die Schilderung einer ähnlichen Situation anregen läßt, jedoch den Stoff in eine edlere Form gießt. Aus einem Briefe an Detmold, der aus München, also vor der Abreise Heines nach Italien, geschrieben ist, wissen wir, daß er das fälschlich Heinse zugeschriebene Buch „Fiormona oder Briefe aus Italien“ gelesen hat [22]). Vergleicht man die hier in Frage kommende Stelle [23]) mit Heines Schilderung jener glücklichen toskanischen Nacht, so zeigt sich, was die äußern Umstände anlangt, eine Übereinstimmung, die wohl nicht zufällig ist: beidemal wird die halbhelle Nacht gerühmt, wird der südlichen Vegetation, die das Liebeslager umgibt, gedacht, und wie in der „Fiormona“ die Klänge der Hochzeitstanzmusik hineinklingen, sind es bei Heine die Nymphen des Apennins, die das Paar mit bräut-

16) He [1], Bd. 7, S. 412. 17) He [1], Bd. 5, S. 254. 18) He [1], Bd. 7, S. 18. 19) He [1], Bd. 5, S. 249. 20) He [1], Bd. 3, S. 97; He [2], Bd. 4, S. 19 f. 21) He [1], Bd. 3, S. 318 f.; He [2], Bd. 4, S. 273. 22) Briefe, Bd. 1, S. 503. 23) Fiormona oder Briefe aus Italien, S. 103 ff. (Kreuz-

lichen Tänzen umschweben. Hier wie dort ist es verborgene Liebe, die das Auge der Welt scheuen muß, nur daß der stets kampflustige Heine die Gelegenheit benutzt, der „gotischen Lüge" einen kräftigen Hieb zu versetzen, wohingegen der Liebhaber der Fiormona trotz seiner Leidenschaft eine gewisse Rührseligkeit nicht verleugnet. Nichts aber hören wir bei Heine von einem allmählichen Ausziehen der Gewänder, wie in der „Fiormona" oder in Heinses „Ardinghello", deren Vorbild; desto mehr aber hat Heine dem Ganzen, was im einzelnen auch nicht so ausgesponnen ist, einen antiken Zuschnitt gegeben und es so, wie Goethe, in eine reinere Sphäre erhoben. In eine solche wünscht er auch die Zuschauer seines Tanzpoems „Der Doktor Faust" zu versetzen, denn in der Bühnenanweisung überbietet er sich, das Eiland der Helena so zu schildern, daß alles „griechische Heiterkeit, ambrosischen Götterfrieden, klassische Ruhe atmet". Dort findet Faust, den der Ekel vor der Satansmesse hierhin trieb, das „Urschöne", das „Reinschöne", und selbst der Tanz vor dem Venustempel steht „im Einklang mit der Umgebung, gemessen, keusch und feierlich" [24]). Schon in der „Lutezia" hatte Heine dieselbe vornehm künstlerische Auffassung von der Aufgabe des Tanzes bekundet: er stieß sich an dem „lasterhaften Kommentar", den die Augen der Balleteusen der Großen Oper in Paris zu den sittsamsten Pas machten [25]). Mit diesem Urteil stimmt er ganz mit A. W. Schlegel überein, der in einer der Berliner Vorlesungen von der „unschuldigen Unanständigkeit der gegenwärtigen Operntänzerei" gesprochen hatte [26]).

Griechische Heiterkeit! Mit diesem Worte glaubte Heine wohl die treffendste Bezeichnung für die Atmosphäre gefunden zu haben, die über der antiken Welt schwebt. Eine Schilderung griechischen Lebens hat der Dichter uns zwar kaum irgendwo gegeben, doch erhellen in seinen Werken hier und da aufflammende Blitzlichter Griechenland als „die blühende Heimat der Kunst" [27]). Und bei der Betrachtung der Renaissance gilt ihm diese Epoche als „die erneuerte Liebe zur heiter griechischen Kunst" [28]) oder als die Zeit der „erwachten Lebensheiterkeit" [29]). Die Renaissance ist die Zeit der „Auferstehung, wo die antike Welt gleichsam aus dem Grabe

nach 1803). 24) He [1], Bd. 6, S. 489 f. 25) He [1], Bd. 6, S. 296. 26) W. Schlegel, Vorles., Bd. 1, S. 260. 27) He [1], Bd. 7. S. 47. 28) He [1], Bd. 5, S. 238. 29) He [1], Bd. 7, S. 303. 30) He [1], Bd. 6, S. 280.

stieg, um dem sterbenden Mittelalter seine letzten Stunden zu verschönen"[30]; die Künstler, vom Alp des Christentums befreit, stürzten sich „in das Meer griechischer Heiterkeit"[31]. Auch von Klenzes klassizistischen Bauten, wobei hier in erster Linie an die Glyptothek in München zu denken ist, spricht Heine als von den „heitern Kunsttempeln[32].

Wir wissen, auch durch Stellen aus auf uns gekommenen Briefen[33], daß Heine auch das Studium der Alten in gewissem Umfange betrieben hat. An den Bericht des Xenophon anknüpfend, verwebt er sein eigenes Schicksal in das Gedicht „Meeresgruß[34], und als Niederschlag seiner Homerlektüre, die er an der Nordsee eifrig betrieb, kann das Gedicht „Poseidon" gelten[35], wo eine andere Seite der homerischen Frühlingswelt zum Ausdruck kommt, ein gewisses Kraftmeiertum, das sich gutmütig-täppisch äußert, im Stile der Meerbewohner auf dem Bilde „Im Spiel der Wellen" von Böcklin, den Karl Hessel einen Geistesverwandten Heines nennt[36]. Wie Heine die Odyssee als ein „ewig junges Lied" gepriesen hat[37], so nennt er die Ilias „heiter jauchzend"[38]. Aber die Darstellung des Lebens mußte in der griechischen Dichtung so „blühend und heiter" ausfallen, als Gegengewicht zu der „trüben Schattenwelt des Todes"[39]. Diese Welt aber ist unserm Dichter, den so oft Todesgedanken und Todesahnungen überkamen, eher ersehnenswert, zumal auf seinem langjährigen Schmerzenslager: dann bringt ihm der Genius mit der gesenkten Fackel die Erlösung, wie es in dem Gedichte „Morphine" so ergreifend zur Darstellung gelangt[40].

Bei der Homerlektüre am einsamen Nordseestrande, so schreibt Heine an Merckel, kamen ihm „allerlei Gedanken"[41], und da lag es ja nahe, daß auch die Gestalten der griechischen Gottheiten auftauchten. Während der Dichter in dem genannten Gedichte dem Poseidon immer noch etwas von seiner göttlichen Macht gelassen hatte und er sich selbst in dem Gedichte „Die Nacht am Strande"[42]

---

31) He[1], Bd. 5, S. 228. 32) He[1], Bd. 3, S. 218; He[2], Bd. 4, S. 150. 33) Briefe, Bd. 1, S. 380 u. 429. 34) He[1], Bd. 1, S. 179 f.; He[2], Bd. 1, S. 175 f. 35) He[1], Bd. 1, S. 168 f.; He[2], Bd. 1, S. 164 f. 36) Hessel, Nordsee, S. 139. 37) He[1], Bd. 1, S. 168; He[2], Bd. 1, S. 164. 38) He[1], Bd. 7, S. 412. 39) ebenda. 40) He[1], Bd. 2, S. 101 f.; He[2], Bd. 2, S. 291. 41) Briefe, Bd. 1, S. 429. 42) He[1], Bd. 1, S. 166 ff.; He[2], Bd. 1. S. 162 ff.

mit dem stürmisch Liebe heischenden Zeus, dem er stets so gern auf seinen Liebespfaden nachgegangen war [43]), verglichen hatte, ist der Aufzug der Götter Griechenlands in dem gleichnamigen Gedichte [44]) ein Gespensterzug [45]). Mit den durch das Christentum Besiegten empfindet der Dichter tiefes Mitleid, er, der gar nicht lange vor der Entstehung jenes Gedichtes sich selbst aus rein äußerlichen Gründen zu den „neuen, herrschenden, tristen Göttern" bekehrt hatte. Wiederholt hat sich Heine den Sturz der Götter aus glänzender Höhe vorgehalten, so führt er uns in der „Stadt Lucca" mit den Worten Homers die Olympischen beim heitern Mahle vor, um dann Christus selbst eintreten zu lassen, der das Kreuz auf den Tisch wirft, „daß die goldnen Pokale zitterten und die Götter verstummten und erblichen und immer bleicher wurden, bis sie endlich ganz in Nebel zerrannen" [46]). Das Christentum hatte gesiegt und die „blaue Luft entheitert" [47]), doch Heine überläßt diesem nicht das Feld. In den „Englischen Fragmenten" rechnet er zu den abgelebten Griechengöttern auch den Gott der christlichen Kirche hinzu, dessen „Dome morsch und verfallen" seien, denn die Religion der neuen Zeit ist im Anmarsche, die Freiheit [48])!

Zu den Dichtungen Heines, die einen Stoff aus der antiken Mythologie behandeln, gehört auch das i. J. 1839 zuerst veröffentlichte kleine Gedicht „Psyche" [49]), das, soweit das zu übersehen ist, die Forschung bisher noch keiner nähern Betrachtung unterzo-

---

43) He [1], Bd. 1, S. 409 f.; He [2], Bd. 2, S. 96. He [1], Bd. 5, S. 265. He [1], Bd. 6, S. 98. 44) He [1], Bd. 1, S. 187 ff.; He [2], Bd. 1, S. 183 ff. 45) Was Karl Hessel, besonders im Hinblick auf die Dichtung „Die Götter Griechenlands", bereits ausgeführt hate, nämlich daß jene bei Heine „als Spukgestalten, als Dämonen, die aus ihrer uralten Zeit gespenstisch in die Gegenwart hineinragen, auftreten" (Hessel, Nordsee, S. 139 f.), das ergab sich für Hermann Friedemann (Die Götter Griechenlands von Schiller bis zu Heine, S. 50; Diss. Berlin 1905) in der gleichen Weise, nur daß er, stark übertreibend, was auch Helene Herrmann (Studien zu Heines Romanzero, S. 47; Berlin 1906) empfindet, die Götter noch mit „Grabesfäulnis, perverser Sinnlichkeit und den monotonen Bewegungen der Revenants", ausstattet, deren Gehaben „unantik modern, fast mondän sei, verbunden mit einem Zug parodischer Trivialisierung". 46) He [1], Bd. 3, S. 394 f.; He [2], Bd. 4, S. 361. 47) He [1], Bd. 7, S. 405. 48) He [1], Bd. 3, S. 433; He [2], Bd. 4, S. 411. 49) He [1], Bd. 1, S. 279; He [2], Bd. 1, S. 430. 50) He [1],

gen hat. Deshalb möge das hier geschehen, zumal die bildenden Künste hineinspielen und auch Heines Behandlung des Psychestoffes sich eng an vorhin Erörtertes anschließt. Beim ersten Durchlesen dieses Gedichtes glaubt man die Beschreibung eines Bildes vor sich zu haben oder die Schilderung einer Szene aus dem Märchen des Apulejus. Heine begnügte sich jedoch nicht damit, in einem Gedichte nur eine Gemäldebeschreibung zu liefern, wie z. B. Gaudy, von dessen „Niederländischen Bildern" noch die Rede sein wird, unserm Dichter erklang überall eine Resonanz! So führt ihn die Betrachtung des Kölner Dombildes schließlich zu einer Huldigung der Geliebten hin [50]), und der von Amoretten gefesselte Ritter im Prolog zum „Neuen Frühling" ist sein eigenes Bild [51]). Die Anregung kann natürlich von einem Kunstwerke ausgegangen sein, besonders wenn es sich um einen Stoff handelte, den die Künstler aller Zeiten sich mit besonderer Vorliebe als Vorwurf nahmen, wie das Märchen „Amor und Psyche", wo sie so reichlich Gelegenheit zur Entfaltung des Liebreizes jugendlicher Gestalten hatten. So hatte auch die klassizistische Zeit sich wieder dieses Stoffes bemächtigt; von den zahlreichen Darstellungen seien nur genannt die Gemälde von David, Gérard, Prud'hon, die Plastiken von Pradier und Thorwaldsen. Von den ältern, ebenso häufigen Darstellungen nennen wir in erster Linie das jetzt in der Münchener Pinakothek befindliche Gemälde von Antonio Belucci, weil es aus der Düsseldorfer Galerie stammt, die Heine, wenn auch in jugendlichen Jahren, aus eigener Anschauung kannte. Kamen die Bilder jener Galerie auch bereits i. J. 1805 nach München, so ist es nicht ausgeschlossen, daß dieses Gemälde von Belucci, zumal es fast lebensgroße Figuren aufweist, dem Kinde aufgefallen ist und die Erinnerung daran, bei der Hartnäckigkeit aller Kindheitseindrücke, fest in der Seele haften geblieben ist. Gegen die nun an und für sich leicht zu ziehende Schlußfolgerung, Heine habe bei Abfassung des Gedichtes „Psyche" jenes Gemälde im Auge gehabt, läßt sich gewiß einwenden, daß von einem Zuge des Bildes, der gerade von einem Kinde vermerkt werden wird, nämlich dem gezückten Dolche in der Hand der Psyche, sich in dem Gedichte keine Spur findet, dagegen allerdings „In der Hand die kleine Lampe". War diese

---

Bd. 1, S. 69 f.; He ². Bd. 1. S. 73 f. 51) H ¹, Bd. 1. S. 203; He ², Bd. 1,

für das Kind wohl auch nicht so eindrucksvoll wie der Dolch, so muß man berücksichtigen, daß durch Heines spätere Lektüre des Märchens und durch Bekanntwerden mit andern bildlichen Darstellungen, bei denen eigentlich immer das Dolchmotiv nicht betont wird, bei ihm in der Erinnerung dieses Moment mehr in den Hintergrund getreten sein dürfte, um Raum dem Gesamteindrucke zu geben. Dieser findet sich denn auch in der ersten Strophe genau wiedergegeben:

In der Hand die kleine Lampe,
In der Brust die große Glut,
Schleichet Psyche zu dem Lager,
Wo der holde Schläfer ruht.

Verlassen wir mit dem Dichter jenes anmutige Idyll, so fällt es nicht schwer, den Kernpunkt des Gedichtes herauszufinden. Heines meisterhafte Metrik weist darauf hin: Es ist die „Achtzehnhundertjähr'ge Busse".

Die anmutige Psyche kann sich nun trösten damit, einen Leidensgefährten zu besitzen in dem Ewigen Juden, dem sein „Trübsinn" ebenfalls genau vorgerechnet wird: zur Zeit des jüdischen Dichters Jehuda ben Halevy, der im 12. Jahrhundert lebte, waren es tausend [52]), zu Heines Zeit achtzehnhundert Jahre [53]), daß er ruhelos in der Welt umherirrte. Somit ist es klar, daß in beiden Fällen auf die Entstehung des Christentums angespielt wird, was für Ahasver allerdings den Beginn einer Leidenszeit bildete, weshalb aber auch für die Psyche? Gewiß, Prüfungen mußte sie auch viele bestehen, nachdem sie Amor im Schlafe überrascht und dieser sich von ihr gewandt hatte, aber schließlich fand doch die endliche glückliche Vereinigung statt. Wies bereits die starkbetonte achtzehnhundertjährige Busse auf irgendeinen Zusammenhang mit dem Christentum hin, so müssen Ausdrücke, wie: fasten, sich kasteien, die Annahme eines solchen Zusammenhangs noch verstärken, ja, das Wort Busse allein deutet schon auf eine christliche Atmosphäre hin. Dasselbe gilt von der Begründung einer Schuld durch die geschaute Nacktheit des Amor, während doch in dem Märchen die Schuld der Psyche darin besteht, daß sie mit Hülfe ihrer Lampe das Inkognito ihres göttlichen Gatten lüftet, der unerkannt bleiben

S. 273. 52) He [1], Bd. 1. S. 447; He [2], Bd. 2. S. 133. 53) He [1], Bd. 6.

wollte. Hier ist aus der Psyche eine reuige Sünderin geworden, eine büßende Magdalena, der aber, der „Ärmsten", das Mitleid nicht versagt bleibt. Von sich aus ist Heine, dem alles Pfäffische so fern lag, der gelegentlich den Mönchen vorhielt, daß sie der antiken Venus eine Schürze vorgebunden, daß man bis in die neuesten Zeiten hinein den Statuen ein lächerliches Feigenblatt angeklebt habe [54]), jedenfalls nicht zu dieser Umwandlung der Psyche gelangt, die einem klassischen Stoffe eine „esoterische" Bedeutung verlieh.

Derjenige aber, der das systematisch betrieb, war Heine nicht unbekannt, nämlich Friedrich Creuzer. Außer den von Mücke nachgewiesenen Anregungen [55]) stammt jedenfalls auch die von Heine in seinem Gedichte vertretene Auffasung von der Psyche aus Creuzers „Symbolik und Mythologie der alten Völker". In diesem Werke ist der Geschichte von Amor und Psyche ein verhältnismäßig großer Raum gewidmet, so daß selbst einem oberflächlichen Leser die große Bedeutung des sonst „kleinen Themas", wie Heine früher einmal jene Geschichte genannt hatte [56]), aufdämmern mußte. Creuzer teilt auch die Erklärungen anderer Geheimniskrämer mit, so die des Fulgentius, eines um d. J. 500 n. Chr. in Afrika lebenden römischen Grammatikers [57]). Dieser wandelt ganz auf den Pfaden einer spekulativen Symbolisiererei, und Heine — folgt ihm [58])! So heißt es bei Fulgentius: „. . sie (Psyche) zieht die Lampe unter dem Scheffel hervor, d. h. sie nährt die Flamme der Sehnsucht, die in ihrer Brust verborgen war", und bei Heine:

In der Hand die kleine Lampe,
In der Brust die große Glut ....

Bedient der Dichter sich hier des Kunstmittels der Antithese, wie z. B. auch in dem Gedichte:

Aus meinen großen Schmerzen
Mach ich die kleinen Lieder .... [59]),

so setzt er dort auch, wie hier Schmerzen und Lieder, Lampe und Glut in Beziehung zu einander, sie identifizierend, also wie Fulgen-

---

S. 513. 54) He [1], Bd. 5, S. 251. 55) Mücke, S. 154 ff. 56) Briefe, Bd. 1, S. 225 f. 57) Creuzer, 3. Teil, S. 572. 58) Ernst Elster ist, nach mündlicher Mitteilung, andrer Ansicht: er deutet Strophe 3 als spöttische Ablehnung solch christlich-symbolischer Auffassung. 59) He [1],

tius. Dieser vergleicht sogar Psyche mit Adam nach dem Sündenfall und schließt: „Folglich wird die Seele nach Entblößung der Begier aus dem überschwenglichen Glück herausgestoßen und in große Gefahren verwickelt". Auch Schelling zieht einmal die Psyche in den Bereich seiner Betrachtung: wie sie, freigelassen und der harten Formen entbunden, schwebe die Madonna des Guido Reni, der vollendetste Ausdruck der Malerei, zur Verklärung empor, gleich ihrem Vorbilde, der florentinischen Niobe, die „ein Äußerstes für die Plastik und die Darstellung der Seele in ihr ist" [60]). Im Hinblick auf solche Künsteleien passen Heines Worte über Schelling: „... er fühlt sich nicht heimisch in den kalten Höhen der Logik, er schnappt gern über in die Blumentäler der Symbolik" [61]). Man kann es nur begrüßen, daß es den dichtenden Heine nur selten, wie bei der Psyche, zu den Gewächsen solcher Blumentäler hinzog, sondern daß es ihn mehr in den alten Märchenwald drängte.

Indem wir nun Heines Urteile über die klassischen Kunstwerke im einzelnen an uns vorüberziehen lassen, wird es sich von selbst herausstellen, ob ihm diese Kunst wirklich so leicht einging, ohne esoterische Bedeutung, ob er die so oft gerühmte „Heiterkeit" empfand, wenn er sich unter dem „blühenden Himmel von Hellas" befand.

Allzuviele Denkmäler der antiken Kunst sind es nicht, von denen uns Heine kündet, und viele von diesen wenigen finden nur eine gelegentliche Erwähnung in seinen Schriften. Aber es sind durchweg Meisterwerke, die auch die Anerkennung als solche bei seinen Zeitgenossen fanden. Ja, es läßt sich sogar ein Kanon von ganz bestimmten Plastiken aufstellen, der, z. B. von Forster [62]) und A. W. Schlegel [63]) innegehalten, bei Heine wiederkehrt. Es sind dies folgende Skulpturen: die Venus von Medici, der Apollo von Belvedere, die Laokoongruppe, die Niobiden, der olympische Zeus. Inwieweit diese Übereinstimmung auf Zufall beruht oder sich auf eine Art von Mode gründet, soll hier nicht untersucht werden; vielleicht hatte die Verschleppung der drei erstgenannten Statuen nach

---

Bd. 1. S. 79; He [2], Bd. 1, S. 82. 60) F. W. J. Schelling, Üb. d. Verhältnis der bild. Künste zu der Natur, S. 45 f. (Wien 1925). 61) He [1], Bd. 4, S. 283. 62) Forster, 3. Teil, S. 118. 63) W. Schlegel,

Paris, der später die Rückgabe folgte, das allgemeine Interesse an ihnen erhöht. Aber bereits schon Hogarth führt diese drei Kunstwerke auf einem Stich zu seiner i. J. 1753 erschienenen „Analysis of beauty" in erster Linie als Musterbeispiele vor.

Die Abgüsse der Venus von Medici und des Apollo von Belvedere, die Heine in der Göttinger Bibliothek sah, müssen auf ihn eine bedeutende Wirkung ausgeübt haben. Diese jetzt im Archäologischen Seminar aufbewahrten Statuen waren zu Heines Zeit im Kirchenraume der gotischen Paulanerkirche, die seit d. J. 1812 für die Zwecke der Universitätsbibliothek verwendet wurde, aufgestellt; diese Placierung in einer wenn auch nicht stilvollen, so doch stimmungsvollen Umgebung ließ sie natürlich besonders zur Geltung kommen, so daß Heines Enthusiasmus verständlich ist [64]). Auffallend ist der Unterschied in den Dokumenten, die uns von diesem Eindruck berichten. Während in der „Harzreise" Heine den „heiligen Bildern" eine kaum zu überbietende Inbrunst der Verehrung entgegenbringt [65]), schreibt er recht banal an Moser, daß er die mediceische Venus auf der Bibliothek liebe und außerdem die Köchin des Hofrats Bauer. Diese mehr als Studentenwitz aufzufassende koordinierende Subordination wird indes in einem Nachtrage durch eine Bestellung an die „schöne Schwäbin", worunter Friederike Robert zu verstehen ist, wieder wettgemacht, denn Moser soll ihr ausrichten, daß er, Heine, die Bekanntschaft „ihrer Cousine, nämlich der mediceischen Venus", gemacht habe [66]). Da Vergleiche schöner Frauen mit dieser Venus schon in den „Briefen aus Berlin" und in der Abhandlung „Über Polen", beide aus d. J. 1822, auftauchen, hat Heine jedenfalls bereits bei seinem ersten Göttinger Aufenthalt i. J. 1820/21 die Statue der Venus kennen gelernt. Einmal ist es die durch ihre Schönheit berühmte Schauspielerin Madame Neumann [67]); dann die Polin überhaupt, die „marmorne Mediceerin" [68]), selbst die vereinigte Kunst Raffaels, Mozarts und Calderons vermöge nicht, den Zauber einer „Weich-

---

Vorles., Bd. 1, S. 142 ff. 64) Mag die Entdeckung Loewenthals (S. 19) von einer Ähnlichkeit zwischen Heines Bibliothekstraum und einem von Irving in der Bibliothek des Britischen Museums Heines Abhängigkeit von Irving dartun, so braucht man deshalb noch nicht an der Echtheit von Heines Begeisterung zu zweifeln. 65) He [1], Bd. 3, S. 22 f.; He [2], Bd. 3. S 315 f. 66) Briefe, Bd. 1, S. 293. 67) He [1], Bd. 7, S. 588.

sel-Aphrodite" wiederzugeben [69]). Nach all dem müßte man annehmen, daß erst gar der Anblick des Originals in den Uffizien in Florenz Heine völlig hingerissen hätte. Er schreibt zwar an Schenk, daß er über der Venus ihn und seinen Brief vergessen habe, was allerdings viel besagt, da es sich in diesem Briefe um die Münchener Professur handeln sollte, doch gesteht er gleich darauf, daß weniger die „uralte, zusammengeflickte Göttin der Liebe" ihn entzündet habe, sondern eine schöne Italienerin, die er in der Galerie getroffen habe [70]). Dasselbe schreibt er auch an den Baron von Tjutschew, dem er außerdem Grüße an eine Dame aufträgt, an die er beim Anblick der „Frau von Medicis, vormals Frau von Vulkan, geborenen Jupiter", gedacht habe [71]). Bei dieser, wohl einer Verwandten des Raugrafen Gockel von Hanau, Hennegau und Henneberg, Erbherrn auf Hühnerbein und Katzenellenbogen, und ähnlicher romantischer Herrschaften, hatte Heine schon in den „Briefen aus Berlin" seine Spielerei mit Namen getrieben, und es war entstanden: „Venussin", „medizinische Venus" [72]); später hören wir von einer „Venus dolorosa" [73]) und von der „Venus Urinia", deren Statue im Garten der dicken Gudel vom Hamburger Dreckwall neben dem „nackten General von den Göttern" aufgestellt war [74]), womit es aber genug sein mag des grausamen Spiels. Noch einmal fristet die Schönheitsgöttin in der Vorrede zu den „Französischen Zuständen" ein kurzes Dasein, denn diese „Vorrede zur Vorrede" hat Heine selbst unterdrückt; auch wird die Göttin nur indirekt verherrlicht, da ihre Karikatur vorgeführt wird, nämlich in der Gestalt der Madame Wohl [75]). Es ist „die bekannte Freiheitsgöttin", deren Antlitz Heine auch einmal an einen alten Matzekuchen erinnert hatte [76]). Schließlich nimmt die Venus von Medici ein Ende, das, so unrühmlich es ist, der Komik nicht entbehrt. Sie tritt nämlich i. J. 1851 auf dem Titelbilde zu dem Tanzpoem „Der Doktor Faust" als Pendant zu einer geschnürten Ballettratte auf, doch ist sie in ihrer ganzen Haltung ins Unanständige übersetzt, so daß Heine seinem Verleger Campe, dem wohl

---

68) He [1], Bd. 7, S. 196. 69) He [1], Bd. 7, S. 200. 70) Briefe, Bd. 1, S. 528. 71) Briefe, Bd. 1, S. 531. 72) He [1], Bd. 7, S. 588. 73) He [1], Bd. 3, S. 395; He [2], Bd. 4, S. 362. 74) He [1], Bd. 3, S. 332; He [2], Bd. 4, S. 289 f. 75) He [1], Bd. 5, S. 494. 76) He [1], Bd. 7, S. 25. 77) Briefe,

die Schaufensterwirkung vorschwebte, wiederholt Vorwürfe macht. Selbst in Paris nahm man daran Anstoß, denn Heine schreibt: „Sie haben keinen Begriff davon, was ich wegen der nackten Person auf dem Fausttitel auszuhalten habe“ [77]).

In einem aus dem Nachlasse stammenden Gedichte, worin Heine eine Schöne mit der Göttin Aphrodite vergleicht, wird besonders hervorgehoben, wie sich auf dem schlanken Hälschen ein bezaubernd kleines Köpfchen wiege [78]). Bereits Winckelmann war der kleine Kopf der Göttin aufgefallen [79]); ebenso lesen wir bei Forster von dem „kleinen mediceischen Kopfe“ einer schönen Holländerin [80]).

Das andere „heilige Bild“ in der Göttinger Bibliothek ist der Apollo von Belvedere. Liest man in der „Harzreise“ [81]) die Schilderung jenes angeblichen Traumes, erlebt die Führung aus der schrillen Dissonanz der juristischen Spukgestalten zu den „süßesten Lyraklängen“ des Phöbus Apollo, die dem Geängsteten, der sich in den Schutz der Schönheitsgöttin begeben hat, „griechische Ruhe“ bringen, so wird man den symbolischen Gehalt dieser Dithyramben nicht verkennen: es ist der Dichter selbst, der sich die Bitternis des Lebens immer wieder am kastalischen Quell hinwegtrinkt, hier schon prophetisch erschaut! Auch einen andern, der immerhin etwas von dem „himmlischen Segen“ des Gottes abbekommen hat, nämlich Levin Schücking, hat der Göttinger Apollo begeistert; er erzählt in seinen „Lebenserinnerungen“, wie er, als er einmal in der Göttinger Bibliothek auf den Bibliothekar Wilhelm Grimm gewartet habe, zufällig seine Blicke auf jene Statue gerichtet habe; „und“, fährt er fort, „eine plötzliche heftige Erregung, ein inneres Aufjubeln erfaßt mich, wie blitzartig trifft mich die Macht der Schönheit dieser Gestalt, wie eine plötzliche Offenbarung kommt dieseMacht mit allem Hinreißenden und Göttlichen, was sie hat, über mich“ [82]).

Bei Heine ist nun wieder, wie bei der mediceischen Venus, der Maßstab der Bewertung, womit er die Statue des Apollo gemessen haben will, an den Vergleichsobjekten zu erkennen. Wolfgang

---

Bd. 3, S. 234 u. 212. 78) He [1], Bd. 2, S 19; He [2], Bd. 1, S. 394. 79) Winckelmann, 1. Teil, S. 175. 80) Forster, 2. Teil, S. 457. 81) He [1], Bd. 3, S. 21 ff.; He [2], Bd. 3, S. 314 ff. 82) Levin Schücking, Lebens-

Apollo steht an der Spitze, und keiner macht ihm diesen Rang streitig [83]). Gewiß ist bei diesem Vergleiche auch die Schönheit der Erscheinung Goethes mit ausschlaggebend; so lesen wir in der „Romantischen Schule" von seiner „holdselig erquickenden Gestalt, ähnlich den ewigen Göttern." Und unter den Weimarer Hofdamen sitzt er wie „Apoll unter den Schafen des Königs Admetos" [84]). Wenn Heine in einem Briefe an Friederike Robert selbst einmal dieses Hirtenamt übernimmt, so geschieht das wohl nur deshalb, um unter dem Deckmantel der Mythologie die Potsdamer Damen als „Kühe" bezeichnen zu können [85]). In weitem Abstande, schon der parodistischen Abteilung angehörend, folgen die beiden sentimentalen Jünglinge im Brockenhause, „schön und blaß wie Marmorbilder, der eine mehr dem Adonis, der andere mehr dem Apollo ähnlich" [86]); dann der Klavierspieler Pixis, der sich schon als Mumie vorstellte, auch als Ersatzapollo auftretend, denn er kam nach Paris" in dem Augenblick, wo der belvederische Apoll den Römern wieder ausgeliefert wurde" [87]); außerdem Raupach-Apollo, der schon alle möglichen Stoffe „unter den Sattel seines Pegasus geschoben und gar geritten" [88]). Und wie den Reigen der Venuskarikaturen Madame Wohl im isabellenfarbigen Hemde schloß, ist es hier der unvermeidliche Maßmann im schmierigen altdeutschen Rock, „die katzenjämmerliche Parodie des Apoll von Belvedere" [89]). Läßt aber Heine den Spott beiseite, dann preist er mit hohen Worten den leuchtenden Gott, den der amusische, auch gegen den Apollo von Belvedere polemisierende Doktor Saul Ascher sich mit allen Sonnenstrahlen aus dem Leben herausphilosophiert habe, „und es blieb ihm nichts übrig als das kalte, positive Grab" [90]).

Bei der ausführlichen Würdigung Goethes in der „Romantischen Schule" wächst dieser schließlich zum Vater der Götter selbst, „dem großen Jupiter", heran [91]). Erwachte in Goethe der „altheidnische Götterzorn", so brauchte er nur „das Haupt mit den ambrosischen Locken unwillig zu schütteln, und die Schlegel zitter-

---

erinnerungen, Bd. 1, S. 96 (Breslau 1886). 83) He [1], Bd. 3, S. 97; He [2], Bd. 4, S. 20. 84) He [1]), Bd. 5, S. 264. 85) Briefe, Bd. 1, S. 544. 86) He [1], Bd. 3, S. 63; He [2], Bd. 3, S. 361. 87) He [1], Bd. 6, S. 331. 88) He [1], Bd. 5, S. 343. 89) He [1], Bd. 3, S. 221; He [2], Bd. 4, S. 154. 90) He [1], Bd. 3, S. 40; He [2], Bd. 3, S. 335. 91) He [1], Bd. 5, S. 265.

ten und krochen davon“ [92]). Im übrigen blieb er in Weimar „ruhig sitzen“, um nicht den Staatsgiebel zu durchbrechen, was eingetreten wäre, wenn er sich von seinem Sitze erhoben hätte [93]).

Goethe trug aber auch das „Kennzeichen der Götter“ zur Schau: den festen Blick in dem ruhigen Auge [94]). Dasselbe hebt Heine an Napoleon hervor, den er ja ebenfalls in Person gesehen hatte. Doch sind Heines Eindrücke genau differenziert, denn Napoleon erhält kein hellenisches Gepräge, sondern ein ausgesprochen römisches; sein Gesicht ist ein „marmornes Imperatorgesicht“ [95]) oder ein „marmornes Cäsargesicht“ [96]).

Es wäre verwunderlich, wenn Heine, der mit so sicherm Blick in den Zügen der Menschen zu lesen verstand, der so oft „die Augen, die Lippen, die Wänglein“ [97]) der Liebsten besungen und „in den Melodien ihres Antlitzes schwelgte“ [98]), nicht auch dem sogenannten klassischen Gesichtsschnitt seine Aufmerksamkeit geschenkt hätte, zumal zu seiner Zeit die Vorliebe für das klassische Altertum zu einer Modesache geworden war, deren Forderungen sogar die Porträtisten der schönen Frauen Rechnung zu tragen hatten. Griechisches Profil und Oval galten als unerläßliche Kennzeichen eines schönen Gesichts. Hatte Heine früher, so einmal im „Buch Le Grand“, wo er von den „hohen, griechischen Gesichtszügen“ der Freundin schwärmt, diese Züge durch „kühn gewölbte Lippen, umspielt von Wehmut, Seligkeit und kindlicher Laune“ erläutert [99]), so werden in den Berichten der italienischen Reise die Angaben über die antiken Gesichtszüge wesentlich genauer. Man merkt, daß Heine sich Winckelmanns eingehende Definition des griechischen Profils und auch andere Feststellungen über den klassischen Gesichtsschnitt, so die Maßverhältnisse der einzelnen Gesichtsteile, zu eigen gemacht hat. A. W. Schlegel schien bei seinen Berliner Zuhörern das als bekannt vorauszusetzen, da er es ablehnte, näher darauf einzugehen, auf Winckelmann und Mengs verweisend [100]). In einem Briefe v. J. 1815 an den Bildhauer Tieck schreibt Schlegel von dem „griechischen Profil“ der Herzogin von Broglie, deren Kopf idealisch gewesen

92) He [1], Bd. 5, S. 247. 93) He [1], Bd. 4, S. 274 f. 94) He [1] Bd. 5, S 264 f. 95) He [1], Bd. 3, S. 493; He [2], Bd. 4, S. 482. 96) He [1], Bd. 5, S. 177. 97) He [1], Bd. 1, S. 70; He 2, Bd. 1, S. 74. 98) He [1], Bd. 3, S. 137; He [2], Bd. 4, S. 66. 99) He [1], Bd. 3, S. 188; He [2], Bd. 4, S. 124.

wäre, wenn das Oval nach unten zu etwas schmaler wäre[101]). Sogar den gelehrten Gans, Heines Freund, entzückte, laut seines Pariser Berichtes v. J. 1835, das „griechische Antlitz" einer Madame de Girardin und hieß ihn tapfer in ihrer Gesellschaft von „Dandys und Fashionables" ausharren[102]). Heine aber kennt jetzt, seit er in Italien weilt, den Unterschied zwischen der „römisch gebogenen" und der „griechisch gesenkten Nase"[103]), er bezeichnet einen „allzubreiten Raum zwischen der Nase und dem Mund" als „eine Abweichung von dem Typus des Schönen" und behauptet, daß diese bei den Engländern so häufige Abweichung ihm schon in England die schönsten Gesichter verleidet habe[104]). Und in Italien sind es nicht die antiken Statuen, an denen er den klassischen Gesichtsschnitt nachprüft, sondern die Nachkommen der Alten selbst; Winckelmann hatte ja auch, nach Mengs, „die Verhältnisse des Gesichts von den schönsten Köpfen der Alten und zugleich von der schönen Natur genommen"[105]). Am liebevollsten hat Heine die Nachprüfung an dem „göttermäßigen" Gesichte der Signora Franscheska vorgenommen: „Stirne und Nase geben nur eine einzige senkrecht gerade Linie, einen süßen rechten Winkel bildete damit die untere Nasenlinie, die wundersam kurz war, ebenso schmal war die Entfernung von der Nase zum Munde, dessen Lippen an beiden Enden kaum ausreichten und von einem träumerischen Lächeln ergänzt wurden; darunter wölbte sich ein liebes volles Kinn..."[106]). So hatte auch Winckelmann das griechische Profil erklärt, das „eine gerade oder sanft gesenkte Linie ist, welche die Stirne mit der Nase beschreibt"; auch er nimmt für die Entfernung von der Spitze der Nase bis zum Schnitt des Mundes dasselbe Maß an wie für die Breite der Nase[107]); auch er betont den kleinen Mund und die „rundliche Völligkeit des gewölbten Kinns"[108]). Ebenso kehrt das „Oval" Winckelmanns[109]) gelegentlich bei Heine wieder[110]). Die Gesichtszüge der Wirtstochter in Ala werden „sanft, nicht jugendlich liebreizend, jedoch schön

100) W. Schlegel, Vorles., Bd. 1, S. 144. 101) Sulger-G., S. 164. 102) Eduard Gans, Rückblicke auf Personen und Zustände, S. 142 (Berlin 1836). 103) He[1], Bd. 4, S. 352. 104) ebenda. 105) Winckelmann, 1. Teil, S. 176. 106) He[1], Bd. 3, S. 314; He[2], Bd. 4, S. 267 f. 107) Winckelmann, 1. Teil, S. 177. 108) Winckelmann, 1. Teil S. 181. 109) ebenda. 110) He[1], Bd. 4, S. 348. 111) He[1], Bd. 3, S. 255; He[2], Bd. 4, S. 194.

gemessen, edel, antik" genannt [111]), wie auch das Lächeln der Franscheska durch etwas „Träumerisches" gedämpft erscheint [112]). Und so konnte auch unmöglich das Porträt von Heines Vater, einem Manne, in dessen Gemüt „beständig Kirmes" war [113]), die strenge keusche Idealität der griechischen Kunstwerke" aufweisen, wie der Sohn in den „Memoiren" selbst zugibt [114]). Mit beinahe derselben Ausführlichkeit wie bei Franscheska, schildert Heine später, in der „Lutezia", die Züge der George Sand, die das „Gepräge einer griechischen Regelmäßigkeit" trügen [115]). Er hebt wieder die gerade Nase, das „vollfleischige" Kinn hervor, außerdem die niedrige Stirn, die nach Winckelmann ebenfalls ein Kennzeichen des klassischen Gesichts ist [116]). Schließlich erklärt Heine einen Vergleich der George Sand mit der Venus von Milo für gerechtfertigt, läßt allerdings diese Ähnlichkeit nur für den Kopf gelten. Trotz dieser Einschränkung konnte sich George Sand immer noch zufrieden geben, denn bei der Frau von Staël erstreckte sich die Ähnlichkeit mit jener Venus, wie wir in den „Geständnissen" lesen, nur auf ... die Arme [117])!

Bei der Venus von Milo, die Heine im Louvre ja häufiger zu sehen Gelegenheit hatte, muß ihm das Torsoartige besonders Gedanken gemacht haben, weil er eigentlich stets, wenn er dieser Statue Erwähnung tut, das Fehlen der Arme betont. Nicht, als ob er, wie Archäologen, sich den Kopf darüber zerbrochen hätte, wie man sich eine Rekonstruktion zu denken habe, sondern ihn erfaßt eine Art von Mitleid mit der entstellten Schönheitsgöttin. Sie dient ihm aber auch nicht mehr zum Vergleiche mit schönen Frauen, abgesehen von George Sand, wo aber mehr das stilistische Moment in den Vordergrund tritt als das sinnliche, auch kommt die Verwendung dieser Statue als Karikatur in Wegfall, kurz, sie scheint Heine einen ungetrübten Kunstgenuß bereitet zu haben, ein Inbegriff griechischer Kunst, erhaben, rein-schön, wenn auch nicht heiter. In der großen Traumphantasie in den „Briefen über die französische Bühne" stellt Heine sich selbst dar, wie er „in wehmütiger Betrachtung" vor der Statue steht, die „wunderschön, aber die Arme abgebrochen, wie bei der Venus von Milo, und der

---

112) He [1], Bd. 3, S. 314! He [2], Bd. 4, S. 267. 113) He [1], Bd. 7, S. 486.
114) He [1], Bd. 7, S. 483. 115) He [1], Bd. 6, S. 161. 116) Winckelmann

Marmor an manchen Stellen kummervoll verwittert", im Wüstensande liegt [118]). Und als er sich, ein todkranker Mann, noch einmal ins Louvre schleppt, sieht sie trostlos auf ihn herab, „als wollte sie sagen: siehst du denn nicht, daß ich keine Arme habe und also nicht helfen kann" [119])?

Unser Dichter hat demnach eine Art von persönlichem Verkehr mit einer Statue, sie erscheint ihm belebt. So bekennt er in einem Briefe an Keller v. J. 1827: „Es zieht mich sehr nach Potsdam, da ich dort auch eine Geliebte habe. Es ist eine von den Marmorstatuen, die zu Sanssouci auf der Terrasse stehen" [120]). Viel später, in den „Florentinischen Nächten", erinnert er sich noch der Potsdamer Statuen, die dort sein einziger Umgang gewesen seien [121]). Vorher hate er von der Leidenschaft für eine griechische Nymphe berichtet, mit der er in einer Antikengalerie (in der französischen Ausgabe: musée de Cassel) bekannt wurde [122]). Demnach liegen den vielen Schilderungen von einer Liebe zu Statuen Erlebnisse zu Grunde. Für Goethe war die Geschichte von Pygmalion nur ein „lüsternes Geschichtchen, das sich ganz artig anhört" [123]); auch versäumt er nicht, als er in Rom in Verhandlungen stand, die antike Statue einer Tänzerin zu erwerben, ausdrücklich zu erwähnen, daß seine Neigung zu jener im „ideell-pygmalionischen Sinne" aufzufassen sei [124]). Eine zu Heine hinführende Auffassung vertritt A. W. Schlegel, der einmal sagt: „... die Geschichte vom Pygmalion ist keine bloße Fabel, als Anspielung auf die Wunder der Skulptur hat sie Wahrheit: die schöne Natur erwärmt und belebt sich imer von neuem vor den Augen unter den Händen des entzückten Betrachters" [125]).

Aber auch die umgekehrte Verwandlung findet bei Heine statt, ist es eigentlich bei allen Vergleichen von Personen mit Statuen. So sieht er in der Mitleid erregenden Gestalt einer verarmten Trientinerin die Niobe [126], und bei dem roten Sefchen stellt er nachträglich eine Ähnlichkeit mit einer der Töchter der Niobe fest [127]). Damit die Parodie nicht fehle, sei noch der Vergleich mit der Muse der

S. 180. 117) He [2], Bd. 6, S. 27. 118) He [1], Bd 4, S. 634. 119) He [1], Bd. 1, S. 487; He [2], Bd. 2, S. 175. 120) Briefe, Bd. 1, S. 179 f. 121) He [1], Bd. 4, S. 329. 122) He [1], Bd. 4. S. 328 u. 590. 123) Goethe, Bd. 33. S. 217. 124) Goethe, Bd. 27, S. 275. 125) W. Schlegel, Vorles., Bd. 1, S 132. 126) He [1], Bd. 3, S. 247; He [2], Bd. 4, S. 485. 127) He [1], Bd. 7,

deutschen Geschichte angeführt: „Einer Niobe gleich, betrachtet sie mit bleichem Schmerze die edlen Kinder, die Raupach-Apollo so entsetzlich bearbeitet hat“ [128]). Doch ist bei dem Dichter, wie eigentlich, genau genommen, immer, der Eindruck des Tragischen vorherrschend, wenn er der unglücklichen Niobe gedenkt; das zeigt besonders eine Stelle aus dem „Gesang der Okeaniden“:

O Tor, du Tor, du prahlender Tor!
Du kummergequälter!
Dahingemordet sind all deine Hoffnungen,
Die tändelnden Kinder des Herzens,
Und ach! dein Herz, Nioben gleich,
Versteinert vor Gram [129])!

Auch der damals so sehr bewunderte Laokoon hat bei Heine seine Spur hinterlassen, in dem kleinen Gedichte „Du sollst mich liebend umschließen“ [130]), von Lachmanski zu Unrecht „eine Vers gewordene Zote“ gescholten [131]). Dann treffen wir den Laokoon als Dekorationsstück an in dem Garten an der Brenta, im „Buch Le Grand“ [132]), worunter der Park des Landhauses von Salomon Heine zu Ottensen an der Elbe zu verstehen ist. Obgleich schon an und für sich jene Gruppe im Verein mit den Trauerweiden einen stimmungsvollen Hintergrund abgab für die tragische Szene, die sich hier abspielte, ist es nicht ausgeschlossen, daß tatsächlich jene Gruppe in dem Park zu Ottensen aufgestellt war. Man macht nämlich bei Heine häufig die Beobachtung, daß er trotz seiner Vorliebe für eine Maskierung doch durch wahrheitsgetreue Angabe eines Details sich sozusagen an das der poetischen Schöpfung zu Grunde liegende Erlebnis wieder festrankt. So wird auch die „Geisblattlaube“ [133]), die „Moosbank der Einsiedelei“ [134]), in jenem Park zu suchen sein; auf diese Weise ist auch das weiße Landhaus selbst verewigt, mit der klirrenden Glastür [135]), und „das kleine dämmerige Gemach, wo die wilden Oleanderbäume das Balkonfenster überragen“ [136]). Wie sollten auch nicht unserm Dichter alle Einzelheiten der Stätten unauslöschlich im Gedächtnisse geblieben sein, wo seine Liebe begann und endete!

S. 502. 128) He [1], Bd. 5, S. 343. 129) He [1], Bd. 1, S. 186; He [2], Bd. 1, S. 182. 130) He [1], Bd. 2, S. 9; He [2], Bd. 1, S. 250. 131) Hugo Lachmanski, Düsseldorf und H. Heine, S. 16 (Berlin 1893). 132) He [1], Bd. 3, S. 191; He [2], Bd. 4, S. 127. 133) He [1], Bd. 1, S. 432; He [2], Bd. 2, S. 110. 134) He [1], Bd. 2, S. 22; He [2], Bd. 1, S. 388. 135) He [1], Bd. 1, S. 214;

In der Figur des „Sterbenden Fechters", jetzt meist als „Sterbender Gallier" bezeichnet, sah Heine, wie alle damals, einen Gladiatoren. An diese Statue fühlt er sich erinnert, als er Betrachtungen anstellt über das physiognomische Rätsel, das ihm Paganini durch sein unqualifizierbares Äußere aufgibt, und fragt sich, ob er nicht auch jenem Fechter gleiche, der das Publikum der Arena „mit seinen Zuckungen ergötzen" solle [137]). Ein andermal, in einem Gedichte der „Heimkehr" [138]), teilt er sich selbst diese Rolle zu, als sterbender Fechter auf der Bühne der Liebe auftretend, doch „mit dem Tod in der eignen Brust": er spielt sich selbst, wie Canio in Leonacavallos Oper „Der Bajazzo".

Die symbolische Ausschlachtung des „Messerschleifers", von dem ein Abguß im Tuileriengarten aufgestellt war, und der Heine wohl von den Uffizien her bekannt war, da er ausdrücklich diesen Standort nennt, überläßt er dem Pariser Pöbel, den diese Figur zu Randglossen veranlaßte, worüber „manche Aristokraten heimlich erzittern würden" [139]).

Die Kenntnis von „Myrons Kuh", über die wir nur durch eine umfangreiche Literatur unterrichtet sind, hatte Heine möglicherweise durch Goethes ausführliche Untersuchung in „Kunst und Altertum" v. J. 1818 erhalten [140]), zumal sich diese Zeitschrift nachweislich in seinem Besitze befand; bei Heine wird diese Kuh, zu Rindfleisch verarbeitet, „kalt und hart", dem Schnabelewopski im Gasthaus zur roten Kuh in Leiden aufgetischt [141]).

Wenden wir uns der Frage zu, welche Stellung Heine der Architektur der Alten gegenüber einnimmt, so kann nun auch hier wieder feststellen, daß er sich nur dann ein Urteil über etwas erlaubt, wenn er dieses einigermaßen vertreten kann, im besten Falle, wenn es sich auf eigene Anschauung gründet. In diesem Falle ist es das Amphitheater zu Verona, dem er eine eingehende Würdigung zuteil werden läßt [142]). „Über das Amphitheater von Verona haben viele gesprochen", sagt Heine; wenn man von den vielen zwei beliebigen, dem Hamburger Domherrn F. J. L. Meyer und August Lewald, das Wort erteilt, so bekommt man zwar Superlative zu

---

He [2], Bd. 1, S. 282. 136) He [1], Bd. 4, S. 511. 137) He [1], Bd. 4, S. 342. 138) He [1], Bd. 1, S. 117; He [2], Bd. 1, S. 117. 139) He [1], Bd. 5, S. 33. 140) Goethe, Bd. 35, S. 145 ff. 141) He [1], Bd. 4, S. 135. 142) He [1].

hören, doch ist die Größe ihres Eindrucks nur so stark, daß sie durch das harmlose Puppenspiel auf der kleinen Bühne in der Arena gleich wieder umgestoßen wird: Meyer, sichtlich entrüstet, verläßt daraufhin das Amphitheater [143]); Lewald, der hier Kotzebues „Erbschaft" anzuhören Gelegenheit hatte, verwünscht den „Bettelkram" des Theaterchens [144]). Heine hingegen, der ja überhaupt ein Herz fürs Volk und alles Volksmäßige besaß, sieht sich in aller Ruhe „Brighellas und Tartaglias Spiegelfechtereien" an, zieht einen Vergleich mit den antiken, blutigeren Spielen und läßt, angeregt durch den „Lapidarstil" des Gebäudes, Roms große Geschichte vor seinem geistigen Auge vorüberziehen und versteht es noch, mit der Hexenkunst des Poeten, in dem dunkelnden Zirkus die Gestalten des Tiberius Nero und der Agrippina heraufzubeschwören. Daß er aber auch eine genaue Kenntnis von der Bautechnik der Römer besitzt, zeigt eine Bemerkung, die er gelegentlich bei der Kritik Lessings macht; da heißt es: „... Sein Stil ist ganz der Stil der römischen Bauwerke: höchste Solidität bei der höchsten Einfachheit; gleich Quadersteinen ruhen die Sätze aufeinander, und wie bei jenen das Gesetz der Schwere, so ist bei diesen die logische Schlußfolge das unsichtbare Bindemittel. Daher in der Lessingschen Prosa so wenig von jenen Füllwörtern und Wendungskünsten, die wir bei unserm Periodenbau gleichsam als Mörtel gebrauchen" [145]).

Recht häufig finden sich in Heines Schriften antike Bauteile genannt, wovon er eine gewisse Kenntnis besitzt, die er sich aus Abbildungen oder Gipsabgüssen verschafft haben wird, auch nach dem Original. So erwähnt er in einem Briefe an die Prinzessin Belgiojoso aus Aix außer den Thermen auch „les quatre colonnes romaines qui ont appartenu à un temple d'Apollon et qui soutiennent à présent la toiture d'un baptistaire chrétien" [146]). Besonders die Säule dient Heine öfter zu metaphorischer Verwendung, wobei er bald das monumentale Moment, bald das der Säule Charakteristische, das Stützende, betont; für beides mögen einige Beispiele mitgeteilt werden. Als Ratcliff sich Lesley gegenüber dage-

---

Bd. 3, S. 261 ff.; He [2], Bd. 4, S. 200 ff. 143) F. J. L. Meyer, Darstellungen aus Italien, S. 5 (Berlin 1792). 144) Lewald, 3. Teil, S. 214. 145) He [1], Bd. 4, S. 241. 146) Briefe, Bd. 2, S. 122. 147) He [1], Bd. 2,

gen verwahrt, daß er ein „magenkrank schwindsüchtelnder Poet" sei, malt er dessen ihm läppisch vorkommende Tätigkeit näher aus [147]).

. . . . . .
Der sich aus Seufzern eine Leiter baut
Und endlich mit dem Strick verschlungner Reime
Sich aufhängt an der Säule seines Ruhms.

Dasselbe Bild findet sich, wenn auch nicht in dieser spöttischen Durchführung, in einem Briefe an Campe, wo Heine seinen „Romanzero" als die „dritte Säule seines Ruhmes" bezeichnet, die, wie er hofft, „ebenfalls von gutem Marmor, wo nicht gar von besserm Stoffe" sein werde als die beiden andern Säulen, das „Buch der Lieder" und die „Neuen Gedichte" [148]). Ein andermal ist das Werk des Dichters der Tempel, den zu stützen er sogar berechtigt sei, „ganze Säulen mit ausgemeißelten Kapitälern" sich zuzueignen, da es in der Kunst kein sechstes (soll heißen: siebentes) Gebot gebe [149]). In der „Einleitung zu Kahldorf über den Adel" zitiert Heine aus diesem Buche eine Stelle, wo der Verfasser einen Ausspruch von Burke, nämlich, der Adel sei das korinthische Kapitäl wohlgeordneter Staaten, mit Anerkennung bedenkt, was Heine Veranlassung gibt, den von anderer Seite aufgestellten Vergleich, wonach die Adligen mit Karyatiden des Thrones verglichen werden, als einen bessern in Vorschlag zu bringen [150]). Daß ihn hierbei die annähernd richtige Vorstellung von einer mehr dekorativen als stützenden Eigenschaft der Karyatide leitet, beweist auch eine andere Stelle, in der „Lutezia", wo Heine es ausspricht, daß ein zur Ausführung der Nordeisenbahn aufgestelltes, von feudalen Namen strotzendes Comité de surveillance „keine feste Stütze ist, sondern als Karyatide figuriert" [151]). Auch ist Heine nicht unbekannt, daß sich das korinthische Kapitäl durch größern Reichtum auszeichnet, denn bei der Beschreibung eines Bildes von Leopold Robert bezeichnet er den auf der Totenbahre liegenden Jüngling, der jedoch noch ein jugendlich blühendes Aussehen hat, als „die Stütze und Zierde der Familie, korinthische Säule des Hauses" [152]). Die von Vitruv stammende Verteilung der Säulenverordnungen auf die

S. 325; He [2], Bd. 3, S. 274. 148) Briefe, Bd. 3, S. 137. 149) He [1], Bd. 4, S. 527. 150) He [1], Bd. 7, S. 288. 151) He [1], Bd. 6, S. 361. 152) He [1], Bd. 4, S. 52. 153) W. Schlegel, Vorles., Bd. 1, S. 173.

verschiedenen Lebensalter, wobei die korinthische Säule die Jugend vertritt, hatte auch A. W. Schlegel als „sehr sinnreich" gelobt [153]). Börne spricht in einem Aphorismus von „politischen Karyatiden, die sich mit tragischen oder komischen Fratzen geberden, als trügen sie die Last des ganzen Staatsgebäudes auf ihren Schultern, und welche nichts weiter sind als die untern Teile des Hauses" [154]). So mußten die Karyatiden für alles herhalten: sie waren damals aktuell, denn i. J. 1814 hatte Lord Elgin die eine der Karyatiden des Erechtheions nach London geschafft, wo sie Heine ja auch gesehen haben konnte. Jedenfalls ist er stolz auf seine Detailkenntnisse und spottet einmal über den „bornierten Moslim", weil er die Karyatiden für lauter versteinerte Menschen halte [155]).

Auch den antiken Vasen bringt Heine Interesse entgegen, besonders den mit Reliefs verzierten [156]). Häufig werden derartige Vasen auch ausdrücklich als etruskische bezeichnet, und immer werden die „unmöglichen" oder „unglaublichen" Tanzposituren auf den Vasen hervorgehoben [157]; diesen Eindruck gewinnt man ja leicht bei einer Reliefdarstellung, wo die Glieder mehr nebeneinander als hintereinander agieren. Bereits in der „Harzreise" bildeten die etruskischen Vasen neben Angorakatzen, Lord Byron u. a. den Gesprächsstoff bei der Unterhaltung des Studiosus Heine mit der ältern Dame [158]), und im „Buch Le Grand" empfiehlt sich der Dichter der Madame, unter Aufzählung seiner Vorzüge, als „Direktor von römischen Ausgrabungen", der seine Sache verstehe und nicht so leicht wie andre Leute einen preußischen Postillionsstiefel für eine etruskische Vase ansehe [159]). Auch in dem Traumbilde, womit er die Denkschrift über Börne schließt, weist Heine auf jene Vase hin, denn von einer dort auftretenden Schönen sagt er, daß sie eine jener unmöglichen Tanzposituren versuchte, „die wir auf etruskischen Vasen gesehen" [160]). An allem sieht man, daß auch das Interesse für die etruskische Kunst damals, wie das für Akropolis, in der Luft lag; und gerade in den zwanziger Jahren waren

---

154) Ludwig Börne, Gesammelte Schriften, 6. Teil, S. 84 (Hamburg 1840). 155) He [1], Bd. 4, S. 384. 156) He [1], Bd. 4, S. 358. He [1], Bd. 6, S. 104 u. 108. 157) He [1], Bd. 6, S. 83 u. 104. He [1], Bd. 7, S. 145 u. 381. 158) He [1], Bd. 3, S. 57; He [2], Bd. 3, S. 354. 159) He [1], Bd. 3, S. 185; He [2], Bd. 4, S. 121. 160) He [1], Bd. 7, S. 145. 161) Kunstblatt v. 7. Juli

von den Engländern und andern wichtige Funde von etruskischen Vasen gemacht worden, von denen besonders, wie im „Kunstblatt" hervorgehoben wird, jene auffielen, auf denen die Figuren „nicht gemalt, sondern in Relief und in Formen gegossen waren" [161]). Auch wissen wir von dem seit d. J. 1819 in Göttingen wirkenden Karl Otfried Müller, daß er ein umfangreiches Werk über die Etrusker veröffentlicht hat [162]). Man las davon, sprach davon, sah Abbildungen, im besten Falle Originale, und der Artikelschreiber, zu denen ja auch Heine gehörte, stutzte gern seine Ausführungen mit den neuesten Modeartikeln auf.

In den „Göttern im Exil" gibt Heine uns eine ziemlich eingehende Schilderung eines Bacchantenzugs und deutet dabei an, daß er seine Kenntnisse davon aus „alten Basreliefs und Kupferstichen archäologischer Werke" geschöpft habe [163]). Mücke hat Heines Abhängigkeit von Creuzers bereits angeführten Werke nachgewiesen und meint, daß ein Studium von Basreliefs und Vasen in Museen von seiten Heines kaum ernstlich in Betracht komme, da der Dichter seit d. J. 1848 nicht mehr ausgegangen sei [164]), und wenn bereits in der i. J. 1846 verfaßten „Göttin Diana" eine ähnliche Schilderung vorkomme, so seit diese später, vor der Veröffentlichung dieses Balletts i. J. 1854, nach der Lektüre Creuzers nachgetragen worden [165]). Letzteres ist sehr gut möglich, doch finden sich bereits in den „Florentinischen Nächten" [166]) und in dem Buche über Börne [167]) ganz ähnliche Tanzschilderungen, die nach Heines Angabe Darstellungen auf antiken Vasen entlehnt sind. So ist ein Studium der Basreliefs und Vasen in Museen nicht von der Hand zu weisen, wenn auch in den seit d. J. 1848 entstandenen Werken die Anlehnung gerade an Creuzer klar zu Tage tritt, die noch ausgedehnt werden muß auf die ausführliche Schilderung eines Bacchanzuges in dem Aufsatze „Die Februarrevolution", wo Heine Lamartines „Girondisten" mit einem prachtvollen Sarkophag vergleicht, der mit Basreliefs verziert ist [168]).

Beim Durchblättern der Kupferstichwerke blieben Heines Augen auch mit Wohlgefallen an den Wandbildern grotesker Art von

---

1831; Nr. 54, S. 216. 162) Albert Oppermann. Die Universität Göttingen, S. 186 (Leipzig 1842). 163) He [1], Bd. 6, S. 83. 164) Mücke, S 154. 165) Mücke, S. 158. 166) He [1], Bd. 4, S. 358. 167) He [1],

Pompeji und Herkulanum haften, und sie fallen ihm ein, wenn er im Theater von der Avantscene aus das Treiben hinter den Kulissen beobachtet[169]). Auch erinnern ihn einige Gestalten auf der „Türkischen Patrouille" von Decamps an die aus der Mischung des Tierischen mit dem Menschlichen entstandenen ergötzlichen „Mißgebilde" von Herkulanum[170]); diese Wahrnehmung dürfte jedoch, was schon hier vorausgenommen sein mag, von einem etwas anfechtbaren Standpunkte aus gemacht sein.

Bd. 7, S. 145. 168) He[1], Bd. 7, S. 381. 169) He[1], Bd. 4, S 522.
170) He[1], Bd. 4, S. 45.

Lebenslauf.

Ich, Karl Robert Heinrich Hessel, wurde am 7. November 1877 als Sohn des Dr. phil. Karl Hessel, Direktors der Höheren Mädchenschule und Lehrerinnen-Bildungsanstalt und seiner Ehefrau Anna, geborenen Weber, in Koblenz geboren. Ich besitze die preußische Staatsangehörigkeit und bin evangelischen Bekenntnisses.

Nach privater Vorbildung trat ich Ostern 1887 in die Sexta des Realgymnasiums zu Koblenz ein. Von Ostern 1891 bis Ostern 1896 besuchte ich das Gymnasium in Koblenz. Aus gesundheitlichen Gründen mußte ich mehrere Jahre lang den Schulunterricht aussetzen. Von Ostern 1898 an besuchte ich das Gymnasium zu Wetzlar und verließ diese Anstalt mit dem Zeugnis der Reife im Juli 1900.

Vom Wintersemester 1900 bis zum Wintersemester 1906 einschließlich studierte ich an den Universitäten Bonn, München, Heidelberg und Marburg Germanistik, Geschichte, Kunstgeschichte, Erdkunde und Philosophie. Im Dezember 1906 bestand ich in Bonn die Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen und erwarb die Lehrbefähigung im Deutschen für die erste und in der Geschichte und Erdkunde für die zweite Stufe.

Nach Übernahme in den Badischen Schuldienst und nach pädagogischer Ausbildung war ich von Herbst 1907 bis Ostern 1909 an den Realgymnasien zu Mannheim und Ettenheim als Lehramtspraktikant tätig. Von Mai 1909 bis Juli 1914 wirkte ich als deutscher Lehrer an der Kaiserl. Japan. Dai Ichi Koto Gakko (Obergymnasium) zu Tokyo. Nach meiner Rückkehr in die Heimat und vorübergehendem Heeresdienst war ich als Studienassessor an verschiedenen höheren Lehranstalten in Preußen tätig, bis ich am 1. Februar 1925 auf meinen Wunsch in den vorläufigen Ruhestand versetzt wurde.

Im Wintersemester 1928/29 war ich an der Universität Marburg als Gasthörer zugelassen und bestand das Rigorosum am 28. Mai 1930.

Meine akademischen Lehrer waren in Bonn: Justi, Litzmann, Loeschcke, Nissen, Rein, Ritter, Schulte, Sudhaus, Wentscher, Wilmanns; in München: Christ, Friedrich, Goetz, Heigel, v. d. Leyen, Muncker, Paul, Pöhlmann, Riehl, Weese; in Heidelberg: Braune, Kuno Fischer, Hampe, Peltzer, Thode, Windelband; in Marburg: Elster, Glagau, Haller, Hamann, Steinbart, Varrentrapp, Vogt, Wenck.

Ihnen allen bin ich zu aufrichtigem Danke verpflichtet.